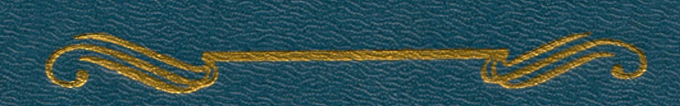
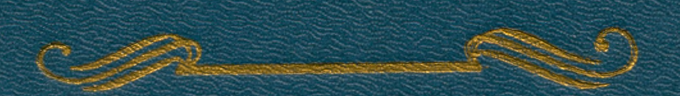
С.А. ФОМИЧЕВ



ПОЭЗИЯ ПУШКИНА

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ



С.А. ФОМИЧЕВ ПОЭЗИЯ ПУШКИНА ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА
ПУШКИНСКАЯ КОМИССИЯ

С. А. ФОМИЧЕВ

ПОЭЗИЯ ПУШКИНА

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Ответственный редактор
академик Д. С. ЛИХАЧЕВ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1986

В монографии рассматривается эволюция творчества Пушкина на материале поэтических жанров, которые исследуются в их становлении, развитии и взаимосвязи. Выработка поэтом новых принципов художественного освоения действительности выявляется в процессе изучения творческих историй его важнейших произведений. Исследование истории текста основывается на анализе рукописей Пушкина, а конкретные наблюдения над движением замысла соотносятся с общеэстетическими взглядами поэта, с существенными для данного периода его творчества художественными традициями.

Рецензенты:

В. Э. ВАЦУРО, Г. П. МАКОГОНЕНКО

Ф $\frac{4603010101-580}{042(02)-86}$ 365-86-II



ВВЕДЕНИЕ

Пушкиноведение — самая развитая отрасль отечественного литературоведения, имеющая, если принимать во внимание прижизненную критику произведений Пушкина, более чем полуторавековую традицию.[1] В последние годы настойчиво звучат призывы выработать принципиально новые подходы к изучению творчества Пушкина, которые должны отразить совершенно небывалый, поистине массовый интерес к пушкинскому наследию и личности поэта. Современное пушкиноведение все чаще обращается не к узкому кругу специалистов-филологов, а к широкому читателю. Не учитывать этой тенденции нельзя — ее необходимо осмыслить.

Творчество Пушкина может изучаться при помощи различных литературоведческих методов, так как современное литературоведение — это фактически целая система наук (теория литературы, история литературы, сравнительное литературоведение, текстология, стиховедение и пр.), каждая из которых рассматривает художественную литературу в одном более или менее определенном аспекте. В историко-литературном исследовании факты и закономерности творчества Пушкина изучаются в их социально-исторической обусловленности, в контексте культурной и литературной жизни эпохи.

Предметом истории литературы является закономерно обусловленный процесс развития национальной литературы в целом или творчества отдельного писателя. Это подразумевает необходимость абстрагирования при анализе художественных произведений — для изучения их существенных свойств и признаков, в которых обнаруживается та или иная закономерность. Без такого анализа история литературы низводится до эмпирического комментария к отдельным произведениям. В то же время нельзя терять из виду, что конечной «единицей» литературы является

художественное произведение, представляющее вполне совершенный и законченный в себе художественный мир. Поэтому достаточно полное осмысление произведения в тесном единстве его проблематики и поэтики в историко-литературном исследовании предполагает одновременно его целостную характеристику с использованием совокупности различных литературоведческих методов.

Здесь мы не имеем в виду интерпретацию художественного произведения, внимание к которой в советском литературоведении ныне особенно заметно.

При объяснении задач интерпретации нам представляется наиболее верной следующая точка зрения: «Научная интерпретация литературных произведений как раз и ставит одной из своих задач помочь современному читателю оценить идейное и эстетическое богатство ⟨...⟩ художественных ценностей. Ее цель — разрушить ту стену непонимания или художественных предубеждений, которая нередко отделяет современного читателя от произведений искусства прошлых, отдаленных эпох, мешает ему почувствовать своеобразную прелесть и очарование этих произведений».[2] Нетрудно заметить, что при такой трактовке интерпретация становится в ряд научно-популярных жанров, заимствуя отчасти некоторые качества от самого объекта популяризации — художественной литературы. Но, разумеется, никакая наука не может растворяться в популяризации.

При всем разноречии в подходе к задачам и границам интерпретации, которое обнаружилось в дискуссиях последних лет, остается непререкаемым тезис о том, что в интерпретации «проникновение в прошлое сочетается с чувством современности».[3] «Чувство современности» — это несомненно чрезвычайно важный компонент восприятия литературы. Читательское отношение к классическому произведению как к современной нам эстетической ценности определяет вечность классики, которая в ходе времени не остается неизменной, постоянно подвергаясь в какой-то мере и расширению значения, и адаптации.

Следует особо подчеркнуть, что при огромном интересе к Пушкину традиционное (академическое, научное) пушкиноведение часто подвергается дискредитации. «Исследуя стихи, — предупреждает один из авторов, — нельзя забывать, что исследуется не только словесный материал, но обязательно и прежде всего другого — путь переживания. Этим путем следует вместе со стихами и вслед за ними

читатель. Им обязан следовать и тот, кто всерьез думает оценить содеянное поэтом». Законен ли такой путь для любителя поэзии? Да, законен. Но увлекая за собой читателей, стоит ли внушать им, что «пушкинолюбие» и «пушкиноведение» — «две вещи несовместные»? «Пушкинолюб» — он «пьет, медленно смакуя, насладительный нектар» поэзии. А пушкиновед? «Он прочел первые слова онегинского монолога: „Когда бы. . ." — и остановился». Он сосчитал, что в творениях Пушкина частица «бы» повторена тысяча шестьсот девяносто пять раз. «Добропорядочное трудолюбие обернулось в лучшем случае бессмыслицей, а в худшем — убийственным пистолетом, подобным пистолету Дантеса, но на этот раз направленным не в живого Пушкина, а в его бессмертные творения».[4]

Трудно поверить, что так «разоблачены» здесь составители «Словаря языка Пушкина», единственного в нашей науке персонального толкового словаря писателя,[5] необходимейшего пособия для комментаторов пушкинских произведений, незаменимого руководства для переводчиков Пушкина (не говорим уже о чисто лингвистических задачах подобного издания).

Не надо думать, однако, что этот безграмотный выпад по адресу научного пушкиноведческого труда случаен: он отражает заметную тенденцию к «замене» традиционного пушкиноведения — художественным, эссеистским. Успехи последнего в наше время — вне сомнений. Художественное литературоведение имеет, на наш взгляд, вполне определенную (популяризаторскую) сферу, свои традиции, достаточно развитую систему жанров и огромную читательскую аудиторию. Но, признавая это, не стоит увлекаться такими, например, прогнозами: «. . .будущее литературоведения — именно в размывании границ между ним и другими отраслями знания, и особенно — в смелых вторжениях „художества" в науку».[6]

Заметим еще, что интимное восприятие Пушкина порождает обостренный интерес к судьбе поэта, в которой угадываются существенные этические проблемы современности. Само пушкинское творчество привлекает внимание преимущественно в его биографическом аспекте (автобиографические мотивы, прототипы литературных героев, литературоведческое краеведение и т. п.). От нередкого в этих случаях наивного упрощения нельзя тем не менее пренебрежительно отмахиваться. Еще Гете тонко заметил, что «только совершенно необразованному зрителю может

художественное произведение казаться произведением природы, и такой именно зритель, хотя он и стоит на самой низшей ступени, мил и дорог художнику».[7]

Другая сторона интимного восприятия творчества поэта — прокламирование права на «своего Пушкина».

Наука о литературе не может, конечно, не учитывать принципиальной многозначности художественного произведения, живущего в веках. Очевидно, читательское осмысление авторского замысла подчиняется определенным закономерностям и, стало быть, доступно научным методам, методам историко-функционального анализа. В данном случае основным предметом исследования будет эстетическое сознание иной эпохи. Историко-литературный же подход к произведению направлен на исследование собственно авторского значения произведения и его конкретного культурного контекста.

Научное осмысление произведения стремится принципиально исключить субъективность в его истолковании. Историк литературы на основе комплексного анализа рукописей пытается постигнуть, как зарождался, вызревал и развивался авторский замысел.

Изучение истории текста, как справедливо подчеркивает академик Д. С. Лихачев, «дает объективные основания для интерпретации содержания и формы произведения. История текста позволяет заглянуть в глубину ⟨...⟩ художественных произведений».[8] В пушкиноведении такой метод хорошо апробирован. «Непременное обращение к рукописям, — замечал в свое время П. Е. Щеголев, — это для пушкиноведения вопрос метода изучения, и на нем надо настаивать с особой силой: иначе изучение жизни и творчества Пушкина не станет научным, работа не станет планомерной и останется в пределах любительского любопытства».[9]

Актуальность данного принципа в настоящее время особенно возрастает, так как первоочередной задачей пушкиноведения является создание нового советского академического издания Полного собрания сочинений А. С. Пушкина.[10]

С другой стороны, целостное представление о художественном произведении, его объективное истолкование возможны лишь в контексте всего творчества писателя, с учетом его эволюции и качественного своеобразия отдельных этапов (периодов) творчества.

Вопрос о периодизации творческого пути Пушкина только в самое последнее время начинает осознаваться как самостоятельная проблема.[11] По установившейся традиции эволюция пушкинского творчества изучалась обычно в рамках биографической схемы.[12] Обращаясь к соответствующему разделу коллективной монографии «Пушкин. Итоги и проблемы изучения», мы не находим даже постановки вопроса об этапах творчества Пушкина; он подменен чрезвычайно важной, конечно, но иной проблемой — становления реалистического метода в творчестве писателя, и лишь попутно здесь замечается, что «к реализму Пушкин пришел в результате сложного идейно-художественного развития, хотя и очень стремительного, но прошедшего через различные стадии и занявшего почти около половины всего творческого пути».[13]

Это вовсе не означает, что проблема периодизации вообще не затрагивалась в критической литературе. Пушкиноведение — достаточно развитая отрасль науки, и потому любая проблема, даже не получившая к настоящему времени целостной разработки, неоднократно решалась различными критиками и исследователями на том или ином конкретном материале, при анализе отдельных пушкинских произведений, жанров, стиля и т. п. Впоследствии некоторые выводы, полученные при конкретном анализе, но оказавшиеся в то же время принципиально важными, распространялись на иные явления и осознавались в качестве теоретической базы пушкиноведения, даже при отсутствии специальных обобщающих работ на данную тему. Проблема периодизации творчества Пушкина принадлежит именно к такому роду эмпирически осмысленных, в существенных чертах, проблем. Но осмысленных недостаточно и не в полном объеме.

Примечательно, что она была впервые поставлена уже современной Пушкину критикой. В 1828 г. об этом писал И. В. Киреевский в своей известной статье «Нечто о характере поэзии Пушкина». Полезно напомнить основные положения ее. Рассматривая внимательно произведения Пушкина от «Руслана и Людмилы» до главы пятой «Евгения Онегина», критик находит, что «при всех изменениях своего направления поэзия его имела три периода развития, резко отличающиеся один от другого». Сами названия этих периодов, избранные Киреевским, неудачны («школа итальянско-французская», «отголосок лиры Байрона», «период поэзии русско-пушкинской»), но

их качественная характеристика достаточно проницательна.

«Сладость Парни, непринужденное и легкое остроумие, нежность, чистота отделки, свойственная характеру французской школы, соединились здесь с роскошью, с изобилием жизни и свободою Ариоста», — так характеризует Киреевский первый период, замечая выше, что «эта легкая шутка, дитя веселости и остроумия, которая в „Руслане и Людмиле" одевает все предметы в краски блестящие и светлые, уже не встречается больше в других произведениях нашего поэта».

Во втором периоде «является он поэтом-философом, который в самой поэзии хочет выразить сомнения своего разума, который всем предметам дает общие краски своего особенного воззрения и часто отвлекается от предметов, чтоб жить в области мышления. ⟨...⟩ подобно Байрону, он в целом мире видит одно противоречие, одну обманутую надежду, и почти каждому из его героев можно придать название разочарованного».

Наконец, отличительные черты третьего периода — «живописность, какая-то беспечность, какая-то особенная задумчивость. ⟨...⟩ В этом периоде развития поэзии Пушкина особенно заметна способность забываться в окружающих предметах и текущей минуте». Киреевский находит эти черты в «Цыганах», в «Евгении Онегине» и в «Борисе Годунове».[14]

Не вызывает сомнения, что данная периодизация была учтена Белинским, который также наиболее обстоятельно рассмотрел в «Статьях о Пушкине» творчество поэта до «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», посвятив последующим пушкинским произведениям лишь одну статью (из одиннадцати) и почти не заметив пушкинской прозы, что было связано с представлениями Белинского об исчерпанности пушкинского периода русской литературы 1820-ми годами. Авторитет Белинского в данном случае сыграл роковую роль: несмотря на то что вершинные произведения Пушкина оказали могучее влияние на развитие реалистической русской литературы, их научное осмысление до настоящего времени далеко не достаточно; пушкинское творчество 1830-х гг. как процесс (со своими качественно своеобразными этапами) остается актуальной проблемой современного пушкиноведения.

В 1880 г. в своей знаменитой речи о Пушкине предложил свою периодизацию творческой деятельности поэта

Ф. М. Достоевский: «Я делю деятельность нашего великого поэта на три периода. ⟨...⟩ Замечу, однако же, мимоходом, что периоды деятельности Пушкина не имеют, кажется мне, твердых границ. Начало „Онегина", например, принадлежит, по-моему, еще к первому периоду деятельности поэта, а кончается „Онегин" во втором периоде, когда Пушкин нашел уже свои идеалы в родной земле. ⟨...⟩ не было бы Пушкина, не определились бы, может быть, с такой неколебимою силою ⟨...⟩ наша вера в нашу русскую самостоятельность, наша сознательная уже теперь надежда на народные силы, а затем и вера в грядущее самостоятельное значение в семье европейских народов. Этот подвиг Пушкина особенно выясняется, если вникнуть в то, что я называю третьим периодом его художественной деятельности. ⟨...⟩ к третьему периоду можно отнести тот разряд его произведений, в которых преимущественно засияли идеи всемирные, отразились поэтические образы других народов и воплотились их гении. . .».[15]

Перед советским литературоведением проблема периодизации творчества Пушкина встала в середине 1930-х гг., в период споров о пушкинском реализме. Отвергая догматическое понятие реализма («в литературе что реалистично, то хорошо, что хорошо, то реалистично»), Л. Я. Гинзбург наметила три основных периода творчества Пушкина: «Пушкин раннего периода это Пушкин-арзамасец, карамзинист. Карамзинисты, осуществлявшие в России тот процесс очищения и рационализации языка, который имел место во Франции еще в XVII веке, были связаны с традициями французского классицизма. Сейчас это общеизвестно. Таким образом, исследователю прежде всего приходится столкнуться с вопросом о роли классицизма в творческом развитии Пушкина. ⟨...⟩

Для поэта, воспитанного в просветительской философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был, разумеется, невозможен. ⟨...⟩ Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному оказалась романтическая ирония. ⟨...⟩

Пушкин 30-х годов ⟨...⟩ сделал поэтическое слово средством изображения конкретности, вещественной и психологической; средством выражения действительности, противоречивой и бесконечно разнообразной в своем единстве. Но какой бы неповторимо точной детализации вещей

ни достиг Пушкин — для него изображаемый мир никогда не переставал быть объектом идеологического обобщения и разумного познания. В этой рационалистической закваске Пушкина — огромная организующая сила. Через Пушкина проходит путь к величайшим явлениям русского реализма второй половины XIX века».[16]

Таким образом, кладя в основу своей классификации понятие стиля, Л. Я. Гинзбург в творчестве Пушкина выделила три этапа: классицистический, романтический и реалистический (последний отнесен ею к 1830-м гг.).

Впоследствии рядом исследователей было уточнено, что реалистический период творчества Пушкина открывается «Евгением Онегиным» и «Борисом Годуновым», вся же предыдущая творческая эволюция была оценена как романтическая.[17] Данная точка зрения является доминирующей в современном пушкиноведении, в связи с чем обычные биографические вехи приобретают при рассмотрении творческого пути поэта в сущности чисто формальное значение.

Однако «деление художественного творчества Пушкина на романтический и реалистический периоды, — справедливо замечает Г. П. Макогоненко, — носит не конструктивный, а констатирующий характер. Более того — подобная периодизация таит реальную опасность перенесения акцента с проблемы развития пушкинского реализма на протяжении тринадцати лет на проблему его становления. ⟨...⟩ Реализм Пушкина выступает как некая устойчивая и постоянная сумма приемов, принципов, признаков, особенностей и в таком своем качестве как бы уравнивает произведения, написанные в разные годы».[18]

Вместе с тем в исследовательской литературе о Пушкине накоплено немало конкретных наблюдений, имеющих прямое отношение к выработке научной периодизации его творчества.

Известно, например, что лицейское творчество неоднородно, распадается на два периода,[19] что в конце 1820-х гг. творчество Пушкина осложняется «романтическими тенденциями» («романтическими признаками»),[20] что в 1830-е гг. реализм Пушкина приобретает социальное качество[21] и т. п. Как эти, так и многие другие конкретные факты эволюции пушкинского творчества должны быть сопоставлены и осмыслены в рамках единой динамической системы.

Здесь встает вопрос о критериях периодизации, и

прежде всего о внешних признаках, позволяющих достаточно четко отделить один период от другого.

Биографическая схема творческого пути Пушкина не удержалась бы в науке и в учебной практике, если бы не обладала определенными достоинствами. Не говоря уже о практическом удобстве такой схемы, сама по себе она к тому же отражает некоторые существенные тенденции творческой эволюции Пушкина, так как он по преимуществу поэт-лирик, и потому все повороты его судьбы синхронно отражались во всем его творчестве. Важно и другое: «сама жизнь его — совершенно русская», по счастливому выражению Гоголя. Действительно, возникновение Лицея было в прямой связи с либеральными поветриями начала века, петербургские годы Пушкина совпали с периодом вызревания декабристских идей, годы ссылки — с эпохой аракчеевской реакции, первые годы после ссылки — со временем определенных общественных надежд на реформы «сверху», — надежд, которые в 1830-е гг. неминуемо должны были растаять. Несомненно, биографические факторы необходимо учитывать при рассмотрении творческой эволюции Пушкина, но нельзя придавать им самодовлеющего значения.

Недостаточным является, на наш взгляд, и критерий стиля как единственной основы периодизации творчества Пушкина. Возможно, если бы речь шла о писателе, на протяжении всего творчества творившем в рамках одного жанра, то признак (а не принцип в сущности) стиля и приобрел бы главенствующее значение. Но ведь невозможно говорить, к примеру, о едином стиле михайловской лирики и «Бориса Годунова», поскольку возникает вопрос, какой из стилей — драматургический или лирический — нужно считать в данном случае определяющим. Тогда, может быть, изменение жанровой системы является таким критерием? По нашему мнению, это возможно, но с оговоркой, что такое изменение — лишь признак (очень выразительный — см. об этом ниже), т. е. явление вторичное, определяемое, подобно стилю, в конечном счете движением (обогащением и изменением) творческого метода.

Художественный метод — ключевое понятие (категория) марксистского искусствоведения.

В определении художественного метода в качестве «основных принципов образного воспроизведения действительности» содержится материалистический подход к изу-

чению искусства, теоретической предпосылкой которого является ленинская теория отражения.

«*Отражение* природы в мысли человека, — подчеркивал В. И. Ленин, — надо понимать не „мертво", не „абстрактно", *не без движения*, ***не без противоречий***, а в вечном ***процессе*** движения, возникновения противоречий и разрешения их».[22] Речь здесь идет и о каждодневном, «естественном» формировании человеческих представлений об окружающем мире, и о самых сложных формах «субъективного образа объективного мира», к числу которых несомненно принадлежит искусство вообще.

Сложность эта заключается прежде всего в том, что «субъективное» в произведении искусства не досадная примесь, которая не отфильтрована до конца человеческим сознанием, но непременное качество и предпосылка художественности. «Мы знаем мир только в его соотношении с человеком, — говорил Гете, — мы не желаем никакого искусства, которое не является отпечатком этого отношения».[23]

Издавна в эстетике делались попытки определить необходимые соотношения между «правдой» и «вымыслом» в искусстве, что нашло свое выражение и в античном учении о «мере», и в ренессансных представлениях о «прекрасной природе», и в классическом каноне «абсолютной красоты» и т. п.

Следует особо подчеркнуть, что субъективное начало в искусстве не означает обязательно субъективно-индивидуальное. Вполне очевидно, что в таком случае было бы невозможно, например, существование народно-поэтического творчества.

В профессиональном творчестве индивидуальное начало (талант художника) играет все большую роль. Однако поскольку эстетическое остается сферой человеческого сознания, постольку оно детерминируется в конечном счете самой действительностью, выражает различные общественные интересы и стремления. Следует, однако, иметь в виду, что в отличие от философии искусство, претендующее также, как правило, на общие представления о мире и обществе, апеллирует не только к разуму, но прежде всего к эмоциям человека. Это определяет нетленность величайших шедевров искусства, хотя, конечно, их восприятие (истолкование) различными общественными слоями в различные эпохи далеко не одно-

значно, подвержено социальной и исторической изменчивости эстетических представлений.

Раз навсегда данного канона искусства не существует, и при историческом исследовании произведений искусства возникает необходимость в определении конкретных принципов художественного воспроизведения действительности.

Пушкин не только вырабатывает самостоятельно, хотя и опираясь, конечно, на опыт мировой литературы, романтический и реалистический методы, но совершает стремительную эволюцию уже в качестве реалиста. Возможно, конечно, говорить, пользуясь определением В. Г. Белинского, о едином «пафосе» пушкинского творчества, но в то же время нельзя не заметить, насколько разнообразно оно, даже в пределах одного жанра, — достаточно сравнить поэмы «Граф Нулин», «Полтава», «Домик в Коломне», «Анджело», «Медный всадник», драматические произведения «Борис Годунов» и «Опыт драматических изучений» или в прозе — «Повести Белкина», «Пиковую даму», «Кирджали», «Капитанскую дочку».

Поэтому изучать творческий путь Пушкина прежде всего и значит изучать эволюцию его творческого метода.

Но что является конкретным материалом такого исследования?

«Творческий метод, — замечает В. Д. Сквозников, — принадлежит к числу наиболее „идеальных“ связей, заключенных в произведении, идеальных в том смысле, что они не только пропитывают и одушевляют образную материю, но, растворяясь, как бы угасают без остатка в самом творчестве. Их в произведении нельзя воспринять прямо (как можно, например, воспринять фабулу, или характер, или метрические признаки стиха). Их приходится реконструировать в стиле. Метод — одно из тех отношений, в рассуждениях о которых особенно трудно противостоять соблазну общих фраз и чересчур отвлеченных построений: нелегко уловить в чем-либо конкретном эти связи, определяющие в произведении все, сказывающиеся в конечном счете во всем — и ни в чем исключительно».[24]

Здесь обозначен один их путей изучения метода — через стиль (точнее, через поэтику произведения, так как вполне очевидно, что автор в данном случае толкует стиль расширительно, как общие законы построения художественного произведения). Это несомненно реальный путь,

если при этом не забывать принципиального определения художественного метода как «основных принципов образного воспроизведения действительности» и в связи с этим постоянно иметь в виду целенаправленное образное отражение действительности художником (и в определенной степени его стремление воздействовать на нее).

Для периодизации же творчества писателя должны быть использованы какие-либо достаточно выразительные признаки, наглядно свидетельствующие об изменении эстетического отношения художника к действительности. Для каждого писателя, очевидно, отбор таких признаков должен быть особый — в соответствии с его творческой индивидуальностью. Нам представляется, что для Пушкина таким признаком может послужить прежде всего изменение жанровой системы.

Прослеживая «системность» пушкинской лирики, У. Р. Фохт намечает следующие периоды ее развития: «Преобладание анакреонтики ⟨...⟩ характеризует первый период в развитии лирики Пушкина (1814—1815). Уже в 1816 г. (стремительность творчества!) Пушкин ⟨...⟩ осознает противоречие между жизнью, замкнутой личными отношениями, и обостренным восприятием неизбежности смерти. ⟨...⟩ Не уход в сферу любви и дружбы в силу мертвенности тогдашней государственности (самодержавия) и общественности (дворянской), а борьба с ними во имя достижения личной свободы — таков пафос лирики Пушкина 1817—1821 годов, составляющий третий период ее развития. ⟨...⟩ Но уже в 1821—1822 годах (вновь и вновь стремительность развития и глубина проникновения!) Пушкин открывает противоречие между устремленностью к общественной свободе, свободе от крепостного права и неограниченного самодержавия, и общественной пассивностью большинства. ⟨...⟩ Эта дихотомия — разумное признание закономерности исторического развития, хотя и противоречащего „прежним мечтам“, и противостоящая этому „живая жизнь частного человека“ — определяюще характеризует последний, пятый период развития пушкинской лирики (1824—1837), да и всего его творчества 30-х годов».[25]

Такое обозначение этапов развития пушкинской лирики более убедительно (за исключением «последнего периода» — ср., например, хорошо обоснованное Л. Я. Гинзбург утверждение: «В середине 30-х годов Пушкин создает новую лирическую систему»),[26] нежели обычное рассмот-

рение движения лирики Пушкина в соответствии с биографической схемой.

Интересно сопоставить с жанровыми изменениями в лирике развитие иных пушкинских жанров.

«Деятельность Пушкина-драматурга, — считает С. М. Бонди — отчетливо делится на четыре этапа, причем в каждом этапе он резко меняет драматургическую форму своих пьес: его драматургия эволюционирует, и эволюция эта гораздо более резкая и отчетливая, чем в других областях его творчества (например, в поэмах и прозе). Эти четыре этапа следующие: первый (1821—1822) — незавершенные опыты декабристской драматургии (трагедия «Вадим» и комедия «Игрок»); второй (1825) — реалистическая трагедия „Борис Годунов"; третий (около 1830) — „Маленькие трагедии" и „Русалка", многими своими чертами примыкающая к „Маленьким трагедиям"; и четвертый (1830-е гг.) — незавершенные попытки создать социально-историческую трагедию на западно-европейском материале («Сцены из рыцарских времен» и др.)».[27]

Если бы автор точнее указал границы намеченных периодов и учел лицейские драматургические замыслы Пушкина («Так водится в свете», «Философ»), то этапы творческой эволюции Пушкина-драматурга обозначились бы еще яснее: второй (по определению С. М. Бонди) этап драматургической деятельности Пушкина должен быть ограничен 1824—1828 гг. (в 1824 г. начата работа над «Борисом Годуновым», в 1827—1828 гг. начата стихотворная драма «Она меня зовет: поеду или нет?» — переделка из К. Бонжура); третий — 1828—1832 гг. (от начала работы над так называемыми «маленькими трагедиями» до последних следов работы над «Русалкой») и, наконец, четвертый — 1834—1836 гг.

Эволюция отдельных пушкинских жанров синхронно соответствует развитию всей жанровой системы творчества Пушкина.

В самом деле, 1816 год обозначает границу между первым и вторым этапами его творчества, так как в этом году в лирике доминирует элегия и близко к этому времени («в Лицее», по признанию Пушкина) начинается работа над поэмой «Руслан и Людмила», завершенной в 1820 г.

С 1821 г. главенствующее положение в творчестве Пушкина занимает жанр «байронической поэмы», и именно на 1821—1823 гг. приходится самое большое количество нереализованных поэмных замыслов.

С 1823 г. начинается работа над «Евгением Онегиным», задуманным вначале в качестве «сатирической поэмы», но уже в процессе работы над первыми двумя главами (вторая из них окончена вчерне 8 декабря 1823 г.) развернувшимся в «роман в стихах». Поэма остается одним из главных жанров пушкинского творчества, но от реформированной байроновской поэмы («Цыганы») Пушкин обращается к стихотворной повести «Граф Нулин» (своеобразной пародии на современную историю) и, наконец, к поэме исторической («Полтава»). Создана историческая трагедия «Борис Годунов». Закончены в 1824—1825 гг. «автобиографические записки», повествующие о судьбах пушкинского поколения. В лирике появляются большие объективированные жанры (циклы «Подражания Корану» и «Песни о Стеньке Разине», историческая элегия «Андрей Шенье», диалог «Разговор книгопродавца с поэтом»).

С 1827 г. Пушкин настойчиво экспериментирует с жанрами художественной прозы, и постепенно проза начинает занимать все более определяющее положение в его творчестве. К 1833 г. завершается работа Пушкина в жанре поэмы, в 1830—1834 гг. создаются «простонародные сказки». Стихотворные драматургические жанры тоже после 1832 г. не разрабатываются. В эти годы Пушкин обращается к публицистике.

С 1834 г. проза главенствует в творчестве Пушкина. Здесь следует иметь в виду не только (и, пожалуй, не столько) жанры художественной прозы, но и публицистику, прозу историческую, очерковую и мемуарную. Поэзия приобретает медитативный характер. Пушкин-лирик становится преимущественно «поэтом для себя».[28]

Показательно, что границы обозначенных здесь периодов творческого развития Пушкина соответствуют моментам кризиса пушкинского мироощущения.

Наиболее общим и глубоко верным определением поэзии Пушкина стали привычные слова «светлая муза Пушкина». В самом деле, по основному тону своему, главенствующему пафосу творчество Пушкина светло и оптимистично, что отражало изначально присущее ему жизнерадостное мироощущение. Но на этом основном фоне особенно заметны мотивы отчаяния, не столь уж редкие в лирике Пушкина. При желании можно составить сборник стихов, которые бы представили его одним из самых мрачных русских поэтов. Нетрудно заметить, однако, что стихи такого рода обычно составляют своеобраз-

ные «циклы» по времени написания. Хронологически они приходятся на 1816—1817 гг. (элегии), 1820 г. («Я пережил свои желанья», эпилог «Руслана и Людмилы», строфы «Кавказского пленника»), 1823—начало 1824 г. («Демон», «Свободы сеятель пустынный», «Кто, волны, вас остановил», «Телега жизни»), 1828 г. («Воспоминание», «Дар напрасный, дар случайный», «Предчувствие», «Анчар»). Именно в эти годы Пушкин ощущал угасание поэтического дара. См., например, стихотворение «Любовь одна — веселье жизни хладной» (1816):

К чему мне петь? под кленом полевым
Оставил я пустынному зефиру
Уж навсегда покинутую лиру,
И слабый дар как легкий скрылся дым.

(I. 215)

Эпилог поэмы «Руслан и Людмила» (1820):

Она прошла, пора стихов,
Пора любви, веселых снов,
Пора сердечных вдохновений!
Восторгов яркий день протек —
И скрылась от меня навек
Богиня тихих вдохновений.

(IV, 87)

Стихотворение «Рифма, звучная подруга» (1828):

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда?

(III, 120)

На самом же деле эти признания — лишь предвестие коренных преобразований в творчестве Пушкина.

Таким образом, хронологически совершенно отчетливо намечаются шесть периодов творческого развития Пушкина в следующих временных границах: 1813—1816 гг.; 1816—1820 гг.; 1820—1823 гг.; 1823—1828 гг.; 1828—1833 гг.; 1834—1837 гг.

Разумеется, намеченные границы указанных периодов в чем-то условны: как всякое живое явление, творчество Пушкина не дискретно. Однако качественное своеобразие каждого из них в целом вполне определенно и ощутимо.

* * *

Каждому из обозначенных здесь периодов творчества Пушкина в книге посвящены специальные главы (раннее творчество 1813—1816, 1816—1820 гг. рассматривается в составе одной главы), построенные по одинаковому плану: в первом разделе дается общая картина данного периода, с сопутствующими сопоставительными анализами пушкинских произведений и историко-литературными экскурсами; в последующих разделах творческая эволюция поэзии Пушкина изучается в процессе анализа отдельных произведений. Так, во втором разделе главы 1 заключительный параграф посвящен «Руслану и Людмиле», во втором разделе главы 2 анализируется «Бахчисарайский фонтан», во втором—пятом разделах главы 3 разбираются — соответственно — «Подражания Корану», «Сцена из Фауста», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», во втором—пятом разделах главы 4 — «Домик в Коломне», «Опыт драматических изучений», «Анджело», «Песни западных славян», во втором разделе главы 5 — последний лирический цикл Пушкина. За многими из анализируемых произведений в пушкиноведении закрепилась репутация «загадочных».

В соответствии с темой книги в ней не анализируются подробно прозаические произведения, они рассматриваются в необходимых случаях лишь при общей характеристике того или иного периода творчества Пушкина.

В заключении эволюция творчества Пушкина в самых общих чертах сопоставляется с литературным движением его времени.

Тексты Пушкина цитируются по Большому академическому изданию: *Пушкин.* Полн. собр. соч. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937—1949, т. I—XVI; Справочный том — М.; Л., 1959 (при цитатах указывается римской цифрой том, арабской — страница); ссылки на рукописи Пушкина, хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР, ф. 244, оп. 1, также даются сокращенно в такой форме: ПД, № (с последующим обозначением единицы хранения и в необходимых случаях порядкового номера листа автографа).

Примечания

[1] См.: *Томашевский В. Б.* Основные этапы изучения Пушкина. — В кн.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961, кн. 2, с. 444—476; *Сандомирская В. Б., Вацуро В. Э., Городецкий Б. П., Петрунина Н. Н., Мейлах Б. С.* Пушкин в истории русской критики и литературоведении. — В кн.: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966, с. 11—148; *Мейлах Б. С.* Наука о Пушкине вчера и сегодня. — В кн.: *Мейлах Б. С.* Талисман: Книга о Пушкине. 2-е изд. М., 1984, с. 262—302.

[2] *Фридлендер Г.* Литература в движении времени. М., 1983, с. 254.

[3] *Эпштейн М. Н.* Интерпретация. — В кн.: Крат. лит. энциклопедия, 1978, т. 9, с. 332.

[4] *Бражнин И.* Ликующая муза. Новосибирск, 1974, с. 262, 259.

[5] См.: Словарь языка Пушкина. М., 1956—1961, т. 1—4, а также: Новые материалы к словарю А. С. Пушкина. М., 1982.

[6] Вопр. лит., 1977, № 2, с. 111.

[7] *Гете В.* Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936, с. 185.

[8] *Лихачев Д. С.* Текстология: Краткий курс. М.; Л., 1964, с. 5.

[9] *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. 3-е изд. М.; Л., 1921, с. 211.

[10] Вопрос о новом издании был поставлен, сразу же после завершения (с выходом справочного тома) первого советского академического издания, на XI Всесоюзной Пушкинской конференции (1959) (см.: 25 Пушкинских конференций. 1949—1978: Библиографические материалы / Сост. В. В. Зайцева. Л., 1980, с. 21—22, 41). В 1974 г. на XXV Пушкинской конференции был обсужден доклад Н. В. Измайлова «О принципах нового академического издания сочинений Пушкина», текст которого напечатан в кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979, т. 9.

[11] Оригинальную попытку переосмыслить традиционную биографическую схему периодизации предпринял Н. Н. Скатов (см.: *Скатов Н.* «Это русский человек в его развитии...» (К проблеме эволюции А. С. Пушкина). — Вопр. лит., 1979, № 6). О периодизации творчества Пушкина см. также: *Сидяков Л. С.* Проблемы периодизации творчества Пушкина. — Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1982, т. 41, № 3.

[12] Именно такой план избран в монографии Б. В. Толмашевского: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956, 1961, кн. 1 и 2; см. также: *Благой Д. Д.* 1) Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950; 2) Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1957. По тому же плану в основном написаны соответствующие главы в академических историях литературы — см.: История русской литературы. М.; Л., 1953, т. 6, с. 159—328 (глава написана коллективом авторов под ред. Б. С. Мейлаха); История русской литературы. Л., 1981, т. 2, с. 235—323 (автор Е. Н. Купреянова). Аналогичный принцип рассмотрения творческого пути Пушкина утвердился и в практике вузовского преподавания (см.: *Соколов А. Н.* История русской литературы. 4-е изд. М., 1976, т. 1, с. 335—464; *Ревякин А. И.* История русской литературы XIX века (первая половина). М., 1977, с. 198—289).

[13] Пушкин: Итоги и проблемы изучения, с. 300.

[14] Моск. вестн., 1828, ч. 8, № 6, с. 175, 178—179, 193.

[15] *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Л., 1984, т. 26, с. 137—145.

[16] *Гинзбург Л.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 2, с. 387—401.

[17] См.: *Соколов А. Н.* От романтизма к реализму. М., 1957; *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, а также указанные выше монографии Б. В. Томашевского и Д. Д. Благого.

[18] *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. Л., 1974, с. 4.

[19] См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826), с. 127; *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 78.

[20] *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830), с. 223; *Фридман Н. В.* Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980, с. 145; *Гукасова А. Г.* Болдинский период в творчестве А. С. Пушкина. М., 1973, с. 255.

[21] См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля, с. 327.

[22] *Ленин В. И.* Соч., т. 29, с. 177.

[23] *Гете В.* Статьи и мысли об искусстве, с. 344.

[24] Теория литературы. М., 1962, т. 1, с. 185 (автор главы — В. Д. Сквозников).

[25] *Фохт У. Р.* Лирика Пушкина в ее развитии. — В кн.: Пушкин и литература народов СССР. Ереван, 1975, с. 45—49.

[26] *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 48.

[27] *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1978, с. 179.

[28] *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 231.


Глава 1


РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО
1813—1820

1

Первые из достоверно известных нам произведений Пушкина относятся к 1813 г. и свидетельствуют уже о периоде зрелого ученичества. В ранних стихах Пушкина господствует тон «изящного эпикуреизма»:

Миг блаженства *век* лови.
Помни дружбы наставленья:
Без вина нам нет веселья,
Нет и счастья без любви.

(I, 56)

Это четверостишие можно считать квинтэссенцией ранней пушкинской поэзии, — оно включает в себя все главнейшие ее темы (дружба, вино, любовь) и передает ощущение быстротечности жизни, которое диктует жажду наслаждения.

Культ радостей земных, противопоставленный юдоли повседневных забот, ортодоксальности, официозу, отражал просветительское мироощущение вольтерьянского толка, характерное для русского общества начала XIX в. Оптимистический взгляд на мир особенно упрочился в пору побед над Наполеоном.

Французская культура poésie fugitive, царившая в доме Пушкиных, борьба карамзинистов с архаиками, в которой юный поэт не колеблясь избрал стан первых, молодость, влекущая к чувственным наслаждениям, — все это предопределило выбор поэтической школы в творчестве Пушкина самого раннего периода. Это была школа легкой поэзии, во Франции пережившая расцвет в конце XVIII в. в творчестве Парни, в России же открытая, как считают, «Душенькой» И. Ф. Богдановича и упрочившаяся особенно в начале XIX в. преимущественно в поэзии К. Н. Батюшкова, которая служила для раннего Пушкина главным ориентиром.

«По поводу лицейской лирики Пушкина, — справедливо заметил Ю. Н. Тынянов, — обычно говорят о ее эротической тематике, в особенности о влиянии на нее легкой поэзии (poésie fugitive). Но вспомним, что к 1816 г. относится знаменитая речь Батюшкова „О влиянии легкой поэзии на язык", в которой теоретически обосновано значение „легкого рода" (жанра) и, в частности, эротического рода. Вспомним, что русская лирика от конца XVIII в. до середины первого десятилетия XIX в. имела уже зрелые и устойчивые жанры „легких родов". ⟨...⟩ Таким образом, вопрос о французских влияниях в „лицейской лирике" Пушкина есть прежде всего вопрос не о материале, не о литературном стимуле, а вопрос о влиянии poésie fugitive, общий вопрос того времени, но не частный вопрос изучения Пушкина. Пушкин двигался по пути, уже известному в русской поэзии».[1]

Легкую поэзию обычно считают литературным выражением стиля рококо, возникшего в искусстве начала XVIII в. в преодоление барочных традиций. От барокко рокайльный стиль удерживал — в существенно преображенном виде — некоторые внешние признаки (многофигурность композиций, усложненность форм и т. п.), утратившие монументальность, контрастность сопоставлений. В стиле рококо барочные представления о многообразии и драматической сложности мира, теряя связь с надличными воззрениями, оборачивались причудливой жеманностью чувств, нередким меланхолическим колоритом, в котором выражалось ощущение скоротечности жизни. В общем движении больших стилей в искусстве классицизм гражданского, просветительского свойства утверждался во многом в борьбе с камерностью и вычурностью рокайльного стиля. Однако соотношение между рококо и классицизмом далеко не всегда было антагонистическим, — в определенном смысле эти два стиля могли сосуществовать, более того — в чем-то существенно дополнять друг друга. Наиболее частый случай такого взаимодополнения — классическое решение архитектурного фасада здания и рокайльное оформление его интерьеров. Еще более сложным было усвоение рокайльных мотивов поэзией классицизма, ассимилировавшей легкие жанры, которые становились своеобразной периферией ее общей жанровой системы, отвоевывая в ней мир личных «чувствований» частного человека. Поэтому так органичны были легкие жанры в поэзии П. Д. Лебрена-Пиндара и особенно ценимого юным Пуш-

киным Вольтера; с другой стороны, вольнодумные пародийные поэмы Парни не противоречили его же легкой поэзии. Определяющая рокайльный стиль философия гедонизма в какой-то степени усваивалась и просветительством, так как с ней «было связано утверждение реальной, земной чувственности; французские материалисты противопоставляли порочности аристократии и ханжеству святош право человека наслаждаться всем богатством бытия».[2]

Казалось бы, насквозь цитатная и вполне традиционная по образности ранняя пушкинская поэзия внеиндивидуальна. Инерция стиля здесь аллегорически преобразует личные переживания. Вся гамма чувств обычно персонифицируется, по классицистическому канону, в образах античных богов (Венера, Эрот, Вакх и пр.). Условны поэтические имена (Делия, Лила, Хлоя и т. п.). Так же поэтически условен, в сущности, пейзаж анакреонтических стихотворений Пушкина, обрисованный подчас довольно подробно, — это более или менее развитая аллегория молодости и свежести чувств; отсюда и «утро», и «пора весны златой», и «вешний зефир», и «тень душистых лип» (царскосельская реальность которых почти не ощущается), цветущих одновременно... с «черемухой душистой». Так же аллегоричен и «кубок заздравный» — это тоже образ резвой юности.

Аллегорическим языком внеиндивидуального восприятия жизни ранняя лирика Пушкина повествует о «судьбе человеческой»:

И ты, любезный друг, оставил,
Надежну пристань тишины,
Челнок свой весело направил
По влаге бурной глубины;
Судьба на руль уже склонилась,
Спокойно светят небеса,
Ладья крылатая пустилась —
Расправит *счастье* паруса.
Дай бо́г, чтоб грозной непогоды
Вблизи ты ужас не видал,
Чтоб бурный вихорь не вздувал
Под челноком шумящи воды!..

(I, 76)

Конечно, при этом в стихотворениях Пушкина нередко проскальзывают и реальные приметы жизни, но инерция стиля явно сильнее живых впечатлений:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено.
На холме домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад,
Где вместе Флора и Помона
Цветы с плодами нам дарят. . .

(1, 168)

Отметим еще одну черту ранней поэзии Пушкина, на которую обратил внимание в связи с поэмой «Монах» Б. В. Томашевский: «Характерна одна особенность ранней поэмы Пушкина, отсутствующая или почти отсутствующая в его позднейших произведениях, — это внимание, уделенное им живописи. Перед нами целый список имен художников — Рафаэль, Корреджо, Тициан, Альбани, Верне (Жозеф — маринист), Пуссен, Рубенс».[3]

Эта особенность, присущая и другим ранним произведениям Пушкина, нам кажется знаменательной. Обращение к жизни не непосредственной, но уже преобразованной искусством мы можем отметить и в таких стихотворениях, как «К живописцу», «Гроб Анакреона», «Фиал Анакреона». В том же значении выступают постоянные обращения юного поэта к «парнасским жрецам», — значительная часть пушкинских стихотворений 1813—1816 гг. представляет собою настойчивое определение тех литературных образцов, которым собирается следовать поэт, причем даже из поэзии любимого Батюшкова отбираются лишь произведения, принадлежащие к эпикурейской струе его творчества.

Сказанному выше, на первый взгляд, противоречит наличие в раннем творчестве Пушкина произведений, жанры которых выходят за пределы «легкой поэзии». Б. В. Томашевский, например, склонялся к тому, чтобы определять господствующие тенденции раннего творчества Пушкина по «капитальным» его произведениям (т. е. относящимся к жанрам поэмы, повести, комедии). Между тем не случайно эти произведения не были доведены до конца и, как правило, оборваны в самом начале работы над ними. Дело здесь не в недостатке мастерства, не позволяющего справиться с «большой формой», — скорее, Пушкин быстро охладевал к подобным замыслам потому, что они в ту пору не вполне его удовлетворяли.

Тем не менее приверженность Пушкина к подобным замыслам, хотя эти произведения не были доведены до конца, была, очевидно, не случайной.

«Высокие» героические темы («Александру», «Принцу Оранскому», «Воспоминания в Царском Селе»), а также сатирические мотивы (гражданского накала — «Лицинию» и в литературно-пародийном варианте — «Тень Фонвизина») возникают в творчестве Пушкина как отзвук событий эпохи и обнаруживают уже в ту пору некие потенции его творчества, пока еще в полной мере не развитые именно в силу его сосредоточенности на эпикурейских темах, которые осмысляются как главное назначение поэзии.

Оссианическая струя его раннего творчества, которой вначале служили образцом оссианические стихотворения Парни, развивавшего лишь «сладострастные» эпизоды поэм Макферсона, постепенно обособляется, и поэзия Пушкина все более и более сосредоточивается на героических темах современности («Воспоминания в Царском Селе», «Наездники», «Наполеон на Эльбе»). «Оссианизм» раннего Пушкина и служит прежде всего для отграничения «высокого» от «легкого» — в духе нормативной эстетики. Тревожный ночной пейзаж (обычно с упоминанием «мятежных волн»), всегда определяющий основной тон подобных стихотворений, сам по себе в ранней поэзии Пушкина становится сигналом героического развития темы (по крайней мере, некоторым намеком на такое развитие — ср. «Наездники», «Мечтатель»).

Говоря о ранних стихах Пушкина как о стилизациях, ориентирующихся на образцы легкой поэзии, необходимо подчеркнуть, что механизм такого рода стилизаций был достаточно сложен. В этом отношении показательно стихотворение «Казак» (1814), которое в автографе помечено «С малороссийского», а в копии лицейского товарища Пушкина Горчакова содержит указание на источник — «Ехал козаче и пр.». Здесь имеется в виду песня Маруси из оперы-водевиля А. А. Шаховского «Казак-стихотворец» (1812), которая, между прочим, с сочувствием отмечена Пушкиным (см.: XII, 302) в статье «Мои мысли о Шаховском» (при общей отрицательной оценке водевиля). Однако эта песня дает Пушкину только тему, но не сюжет:

Ехав казак за Дунай,
Сказав дивчине: прощай,

Вы, коники вороненьки,
Несите да гуляй...

Еще Н. Ф. Сумцов показал, что фактически больше точек текстовых совпадений пушкинское стихотворение имеет с народными малороссийскими песнями об уводе девицы казаком.[4] Современный исследователь считает, что наиболее близка по «общему плану» к стихотворению песня «В славнім городі Переяславлі», которую Пушкин мог найти в популярном «Собрании народных русских песен с голосами» Львова-Прача.[5]

Однако фольклорный мотив разрабатывается пока Пушкиным все же по литературным образцам. «Оссиановский» пейзаж в начале стихотворения — это отзвук героической темы. Недаром казак назван Денисом (очевидный намек на гусарскую поэзию Д. В. Давыдова), да и «донец» попал в стихотворение потому, что, как справедливо отмечают М. А. и Т. Г. Цявловские,[6] «о донских казаках, отличившихся в кампании с Наполеоном в 1807, 1812—1814 гг., много говорили и писали в это время; удалой донской казак сделался типом литературным».

Следует упомянуть еще один «образец», на который Пушкин ориентируется в данном случае, — мы находим указание на этот счет в самом пушкинском тексте: «Верь, коханочка, пустое; Ложный страх отбрось» (I, 48). «Ложный страх» — название стихотворения Батюшкова (подражание Парни); у него же имеется и стихотворение «Разлука», сюжетно напоминающее пушкинское стихотворение не в меньшей степени, нежели народная песня. Обратим внимание на жанр стихотворения, в ранних копиях названного «балладой». Фантастический элемент, обязательный для этого жанра в его романтической разновидности, раннему Пушкину чужд, — от этого жанра он берет пока его эпико-драматическое начало.

Уже в раннюю лицейскую пору Пушкин достигает в своем творчестве вполне профессионального уровня — он не просто мальчик, подающий большие надежды, но и заметный поэт своего времени, чьи произведения печатаются в журналах, входят в состав сборников образцовых российских стихотворений («Александру», «Воспоминания в Царском Селе», «Наполеон на Эльбе») и даже проникают в устную песенную традицию («Романс», «Казак»).

Можно ли в ту пору говорить об оригинальных чертах

пушкинской поэзии? Нам кажется, что эта оригинальность обнаруживается в пристрастной разработке некоторых традиционных мотивов.

Так, тема жадного наслаждения жизнью перед лицом неминуемой смерти традиционна для легкой поэзии, в частности для лирики Батюшкова:

Мой друг! скорей за счастьем
В путь жизни полетим,
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим;
Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы.[7]

Но ни у одного поэта той поры тема эта не разрабатывается столь настойчиво, как у Пушкина, что позволяет различить за эпикурейским содержанием его лирики некий трагический фон, с которым контрастирует «языческая» жажда наслаждений:

И покамест жизни нить
Старой Паркой там прядется,
Пусть владеет мною он (Эрот, — *С. Ф.*)!
Веселиться — мой закон.

(I, 52—53)

Пока это «там» — именно лишь фон, отвергаемый эстетическим идеалом, сосредоточенным на посюсторонних радостях жизни. Но этот фон не просто поэтическая условность, он по-своему реален, культ наслаждений — в сущности гордый вызов небытию, которое непременно должно наступить. Может показаться неожиданным на первый взгляд, но в приведенном четверостишии до некоторой степени предвосхищается ситуация «Пира во время чумы», принадлежащего к зрелой эпохе пушкинского творчества, — что и обнаруживает в раннем творчестве Пушкина определенную перспективу, зарождение того «пафоса», который станет вообще характерным для светлой пушкинской музы, утверждающей свой идеал в земном «здесь», а не в потустороннем «там».

Характерна и примеряемая Пушкиным в его ранних стихах поэтическая маска — маска не просто философа-ленивца, но «монаха», «чернеца», «расстриги», мечтающего о земных радостях. Эта маска до некоторой степени отражает реальные лицейские впечатления, но важно под-

черкнуть, что вместе с тем она отражает и пафос пушкинской поэзии, не только жизнелюбивой, но и свободолюбивой.

Вступив на пост директора Лицея, Е. А. Энгельгардт писал о Пушкине в марте 1816 г.: «Его сердце холодно и пусто; в нем нет ни любви (идеальной, конечно, — *С. Ф.*), ни религии. ⟨...⟩ Нежные юношеские чувствования унижены в нем воображением, оскверненным всеми эротическими произведениями французской литературы, которые он при поступлении в Лицей знал почти наизусть. . .».[8] Если бы этот отзыв был известен Пушкину, юный поэт был бы, по-видимому, им удовлетворен (несмотря на явную несправедливость характеристики). Ранняя его поэзия вызывающе рассчитана именно на такой приговор, она, в сущности, его провоцирует и заранее издевается над ним. Это с самого начала сообщает поэзии Пушкина боевой дух антифилистерства.

Таким образом, по основному пафосу своему, по художественному методу первый этап творческого развития Пушкина следует определить как школу легкой поэзии. Однако в стремительном развитии своем Пушкин преодолевает узкие рамки первоначальной школы очень быстро. Уже в 1816 г. его поэзия осложняется предромантическими веяниями.

2

В 1816 г. характер лирики Пушкина претерпевает существенные изменения. Элегия становится основным пушкинским жанром. Само по себе это обстоятельство не противоречило принципам легкой поэзии, — напротив, именно она возродила элегию в новом качестве, насытив ее меланхолическими переживаниями, мотивами неудовлетворенности жизнью, недостижимости идеалов.[9] Но то, что на первых порах пушкинская муза становится по преимуществу элегической, свидетельствовало не просто о жанровом обогащении поэзии Пушкина. В соответствии с новым мироощущением меняется весь колорит пушкинской поэзии: «луны туманный луч», «глас ночной», «печальная тьма лесов», «немая ночи мгла» сменяют «златые дни, златые ночи».

К стихотворениям Пушкина конца 1816 г. вполне применима характеристика, данная им поэзии Ленского:

«Так он писал темно и вяло, Что романтизмом мы зовем, Хоть романтизма тут нимало Не вижу я» (VI, 126). В полном соответствии с пушкинским определением мы и сейчас должны признать со значительными оговорками романтическое качество подобной поэзии: в ней лишь присутствуют романтические тенденции, не получающие — в раннем творчестве Пушкина — принципиального воплощения.

Проиллюстрируем этот тезис сравнением трех редакций лицейского стихотворения «Я видел смерть; она в молчанье села. . .» (1816), сохранившихся в Лицейской тетради (1817), в Тетради Всеволожского (1819) и в цензурной рукописи собрания стихотворений (1825). Окончательная редакция (1825) такова:

ПОДРАЖАНЬЕ

Я видел смерть; она сидела
У тихого порога моего.
Я видел гроб; открылась дверь его:
Туда, туда моя надежда полетела. . .
Умру — и младости моей
Никто следов пустынных не заметит,
И взора милого не встретит
Последний взор моих очей.
. . . .
Прости, печальный мир, где темная стезя
Над бездной для меня лежала,
Где жизнь меня не утешала,
Где я любил, где мне любить нельзя!
Небес лазурная завеса,
Любимые холмы, ручья веселый глас,
Ты утро — вдохновенья час,
Вы, тени мирные таинственного леса,
И всё — прости в последний раз.

(I, 396)

Эта позднейшая редакция ныне помещается не в основном корпусе сочинений Пушкина, а в разделе вариантов, что вполне правильно, ибо она является по существу автостилизацией.

В редакции 1825 г. мы обнаруживаем обычные общие места (стихотворение потому и озаглавлено просто «Подражанье») романтической музы, для пушкинской лирики этого времени нехарактерные: мотивы одиночества, упоенности красотой вечной природы, порыв к «тайнам гроба роковым».

Казалось бы, все это было и в двух ранних редакциях стихотворения, которые лишь сокращены, избавлены от

многословия. Однако на самом деле из стихотворения не только вычеркнуты отдельные строки, но исключена ведущая тема (ср. редакцию 1817 г.), объяснявшая причину разочарованности героя:

А вы, друзья, когда лишенный сил,
Едва дыша, в болезненном боренье,
Скажу я вам: «О други! я любил. . .»
И тихий дух умрет в изнеможенье,
Друзья мои, — тогда подите к ней;
　　　　Скажите: взят он вечной тьмою. . .
И может быть, об участи моей
Она вздохнет над урной гробовою.

(I, 217)

Мелодраматический мотив вздоха над урной гробовой был исключен уже в редакции 1819 г., которая оканчивалась так:

А ты, которая была мне в мире богом,
Предметом вечных слез и горестей залогом,
— Прости. . . . .всё кончилось! безумный пламень мой
Теряет наконец мучительную силу —
Я быстро нисхожу в готовую могилу
С последней радостью, с последнею тоской.

(I, 395—396)

Однако и здесь, как видим, разочарованность в жизни объясняется, главным образом, мучительной (вероятно, неразделенной) любовью. Казалось бы, окончательная редакция стихотворения проигрывает двум предшествующим, так как в ней влечение к смерти не мотивировано. На самом же деле снимается частная (непринципиальная, случайная) мотивировка. Стихотворение насыщается мотивами мировой скорби, не поддающимися логическому объяснению, и это-то придает ему окончательное романтическое качество, снимая налет мелодраматизма и сентиментальности.

Отредактированное в 1825 г. Пушкиным, руководствовавшимся романтическими представлениями начала 1820-х гг., лицейское стихотворение приобрело законченный романтический характер.

Однако в конце 1810-х гг. эволюция Пушкина вовсе не шла по пути форсированного романтизма. Вторжение сентиментально-предромантических художественных веяний в его поэзию в то время пока еще не колеблет существенным образом преимущественно гармонического

восприятия жизни, хотя именно тогда ему впервые открываются сложность и противоречивость внутреннего мира человека. В ранней лирике Пушкина был запечатлен, в сущности, счастливый «жизни миг», — теперь поэт начинает постигать не только иные, скорбные регистры человеческого чувства, но и его самостоятельную ценность, и его собственную (по законам сердца) жизнь.

Биографическая легенда связывает все любовные стихотворения 1816 и отчасти 1815 гг. с именем Е. П. Бакуниной. Это, вероятно, преувеличение. Точнее было бы сказать, что господствующим настроением Пушкина той поры была меланхолическая мечтательность, а это в свою очередь определило тональность его лирических раздумий.

Сама по себе эта пора не была затяжной. К стихотворениям, посвященным «первой любви», уже в конце 1816 г. Пушкин относился с иронией:

И даже, — каюсь я, — пустынник согрешил, —
Я первой пел любви невинное начало,
Но так таинственно, с таким разбором слов,
  С такою скромностью стыдливой,
  Что, не краснея боязливо,
Меня бы выслушал и девственный К⟨озлов⟩.

(I, 233)

В так называемой Тетради А. В. Никитенко, представляющей собою составленный в июне—июле 1817 г. сборник стихотворений лицейских поэтов, восходящий несомненно к подлинным автографам и лицейским журналам, выделен (переписан из неизвестного нам источника) цикл пушкинских элегий 1816 г. в таком виде:

I. «Опять я ваш, о юные друзья»
II. Осеннее утро
III. Сну
IV. «Любовь одна веселье жизни хладной»
V. Месяц
VI. «Счастлив, кто в страсти сам себе»
VII. «Когда пробил последний счастью час»
VIII. Друзьям («К чему, веселые друзья»)
IX. «Я Лилу слушал у клавира»

Хотя в данном составе эти стихотворения и не были опубликованы (при жизни Пушкина появились в печати только два из них), мы все же имеем дело с первым пушкинским лирическим циклом, новым для его поэзии

жанром, который уже в силу этого заслуживает специального анализа.

Как известно, образцом для новейших элегиков был Парни, который создал своеобразный «роман в элегиях», запечатлев в своем цикле историю любви, прошедшей через различные испытания. Нельзя не заметить по контрасту, что вся событийная основа пушкинского цикла прикована лишь к одному мгновению; истории развития любовных отношений в этих стихах совершенно нет; вспоминается только разлука, которая затмевает все прежние радости жизни. Вместе с тем ощутима динамика лирической темы; чувство, владеющее поэтом, который сосредоточен на скорбном воспоминании, открывается все новыми и новыми гранями.

В первом стихотворении цикла (по времени оно написано позже остальных, в начале 1817 г.) автор предстает предельно разочарованным, но причина уныния не раскрыта:

Отверженный судьбиною ревнивой,
Улыбку, смех, и резвость, и покой —
Я всё забыл; печали молчаливой
Покров лежит над юною главой. . .

(I, 239)

Во втором стихотворении называется причина разочарованности — отъезд любимой; осенний пейзаж хранит дорогие следы, сама природа грустит с поэтом, но в сердце его еще теплится надежда: «До сладостной весны Простился я с блаженством» (I, 158). Образ любимой (третье стихотворение цикла) возникает в сновидениях, но только для того, чтобы оттенить безрадостность дня («О, если бы душа могла Забыть любовь до новой ночи» — I, 212). В четвертом стихотворении возникает мотив ревности («Пускай она прославится другим, Один люблю — он любит и любим» — I, 215), однако ни здесь, ни в последующих стихотворениях этот мотив не получает развития; главной темой стихотворения становится та, которая была намечена еще в начале цикла, — бесцельность поэтического дара, коль скоро он не нужен любимой:

К чему мне петь? Под кленом полевым
Оставил я пустынному зефиру
Уж навсегда покинутую лиру,
И слабый дар как легкий скрылся дым.

(I, 215)

В пятом, центральном стихотворении цикла, как и следует ожидать, наступает кульминация; поэт в горести готов забыть былое: «Летите прочь, воспоминанья! Засни, несчастная любовь!» (I, 209).

Все последующие стихотворения цикла, сохраняя меланхолическое настроение, повествуют о возрождении героя, невольно (под давлением новых жизненных впечатлений) преодолевающего исступленно-горестное одиночество и ощущающего сладость горьких воспоминаний:

VI. Но я, любовью позабыт,
Моей любви забуду ль слезы!

(I, 208)

VII. И ты со мной, о Лира, приуныла
. . . .
Пускай твои небрежные напевы
Изобразят уныние мое,
И слушая бряцание твое,
Пускай вздохнут задумчивые девы.

(I, 201)

VIII. Играйте, пойте, о друзья,
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнулся я.

(I, 219)

С учетом выявленной выше динамики цикла наполняется особым смыслом его последнее, самое короткое стихотворение:

Я Лилу слушал у клавира;
Ее прелестный, томный глас
Волшебной грустью нежит нас,
Как ночью веянье Зефира.
Упали слезы из очей,
И я сказал певице милой:
«Волшебен голос твой унылой,
Но слово милыя моей
Волшебней нежных песен Лилы».

(I, 213)

Согласно прямому смыслу этих строк речь здесь идет все о той же поглощенности героя своим меланхолическим чувством. Достаточно, однако, вспомнить, так сказать, начальную точку отсчета меры горести (ср.: «Перед собой одну печаль я вижу! Мне страшен мир, Мне скучен дневный свет» — I, 239), чтобы оценить поистине светлую грусть последних строк цикла.

Можно было бы указать и на излишнюю многословность всех этих стихотворений (недаром при последующих переработках они постоянно сокращались Пушкиным), и на обычные сентиментально-романтические штампы, и на перепевы чужих мотивов, — но все это тем не менее не может затмить пушкинского своеобразия в развитии поэтической темы.

В пушкинской лирике отныне предстает возрождающийся человек, обогащенный опытом жизненных испытаний. В ряде стихотворений конца 1810-х гг.: «Желание» («Медлительно влекутся дни мои»), «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал») — уже предвосхищается диалектика чувств, которая столь характерна для зрелой пушкинской лирики. Недаром названные стихотворения неоднократно сопоставлялись с такими шедеврами, как «Элегия» («Минувших дней угасшее веселье») и «К***» («Я помню чудное мгновенье»).

Творчество Пушкина конца 1810-х гг. имеет переходный характер и в силу этого менее всего поддается однозначной оценке. Говорить о едином, непротиворечивом художественном методе Пушкина этих лет было бы, вероятно, не совсем верно. Элегическим «чувствованиям», которые заполняют его лирические произведения (в частности, «бакунинский цикл», прощальные лицейские послания), противостоят попытки возвратиться к принципам легкой поэзии. В конце 1810-х гг. Пушкин пишет немало стихотворений, где эти принципы торжествуют в полной мере («Заздравный кубок», «Амур и Гименей», «Фиал Анакреона», «Кривцову», «Торжество Вакха» и пр.). Характерно и то, что, оформив «бакунинский цикл» (в январе—июне 1817 г.), юный поэт намечает примерно в то же время совершенно иной по тональности «роман в элегиях», который можно условно обозначить как «Послания к Лиде»: «Послание к Лиде» (1816), «К молодой вдове» и «Письмо к Лиде» (1817).[10] Взаимосвязь между стихотворениями цикла обнаруживается не только в едином условном имени адресата, но и в общем вызове идеальной мечтательности и страху перед потусторонним. В первом из этих стихотворений формулируется философское обоснование (конечно, в соответствии с жанром стихотворения, в легком, шутливом духе) подобной жизненной программы, опирающейся на учение гедонистов и эпикурейцев и противопоставленной «всем остальным» философским школам (стоиков, киников, Сократа и Платона):

Друзья, согласен: плач и стон
Стократ, конечно, лучше смеха;
Терпеть — великая утеха;
Совет ваш вовсе не смешон:
Но мне он, слышите ль, не нужен,
Затем, что слишком он мудрен;
Дороже мне хороший ужин
Философов трех целых дюжин..[11]

(I, 226—227)

Дальнейшее развитие той же темы мы находим в стихотворении «К молодой вдове», которое — это единственный случай в лицейской лирике — при последующих переработках не сокращено, а увеличено в объеме. Человек, заявляющий (на грани кощунства) о правоте своего земного, естественного влечения к счастью, бросает свободолюбивый вызов смерти:

Верь любви — невинны мы.
Нет, разгневанный ревнивец
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день.

(I, 242)

Образ «разгневанного ревнивца» долго будет волновать Пушкина, — мы встретим его и в вариантах «Евгения Онегина» (в связи с рассказом о замужестве Ольги), и в драматической сцене «Каменный гость».

В творчестве Пушкина конца 1810-х гг. эпикурейские мотивы, звучащие даже громче, нежели в ранней лирике, получают свое место в иерархии эстетическо-нравственных ценностей, как ее представляет себе поэт. «Изящный эпикуреизм» воспринимается уже как вызов господствующей морали и как своеобразная маска (так намечается романтический мотив элитарной личности):

Молись и Кому и любви,
Минуту юности лови
И черни презирай ревнивое роптанье.
Она не ведает, что можно дружно жить
С стихами, картами, с Платоном и бокалом,
Что резвых шалостей под легким покрывалом
И ум возвышенный и сердце можно скрыть.

(I, 238)

Б. В. Томашевский, анализируя состав первого, намеченного Пушкиным на лицейском пороге сборника стихотворений, указывает, что к этому времени жанр послания в лирике Пушкина приобрел аморфные формы — на смену «высокому» посланию классицистического типа пришло послание, являющееся, в сущности, элегией (большинство прощальных лицейских стихотворений): «Если первый раздел списка — „Послания“ — соответствовал началу лирического пути Пушкина, то элегии явились завершением. В это время Пушкин, кроме элегий, почти ничего не писал. И для дальнейшего развития лирики Пушкина элегии сыграли решающую роль, в то время как послания очень скоро отошли на второй план и перестали занимать в творчестве Пушкина сколько-нибудь значительное место».[12]

Вывод этот неверен и в отношении неперспективности жанра послания в лирике Пушкина, и в отношении общего пафоса пушкинской поэзии. Элегическое настроение, которое окрашивает поздние лицейские послания, не беспредельно, — в это время в поэзии Пушкина вызревает идеал дружбы — главного дара жизни, противостоящего всем испытаниям:

И с тихими тоски слезами
Ты вспомни первую любовь.
Мой друг, она прошла... но с первыми друзьями
Не резвою мечтой союз наш заключен;
Пред грозным временем, пред грозными судьбами,
О милый, вечен он!

(I, 262)

Отныне, несмотря на отдельные периоды отчаяния, поэзия Пушкина сохранит ощущение дружественности окружающего мира. В лирике конца 1810-х гг. отчетливо выделяется цикл обращенных к товарищам по «Зеленой лампе» посланий, в которых эпикурейское жизнелюбие было неотделимо от вольнолюбия:

Дай руку мне. Приеду я
В начале мрачном сентября:
С тобою пить мы будем снова,
Открытым сердцем говоря
Насчет глупца, вельможи злого,
Насчет холопа записного,
Насчет небесного царя,
А иногда насчет земного.

(II, 83—84)

Уместно вспомнить здесь, что завет дружеской верности на рубеже 1820-х гг. приобретал политическое содержание. Не случайно в правилах одного из декабристских обществ было записано: «Не надейся ни на кого, кроме твоих друзей и своего оружия».[13] Именно потому пушкинский призыв: «Мой друг, отчизне посвятим Души прекрасные порывы» (II, 72) — наполнялся взрывчатой силой политического лозунга.

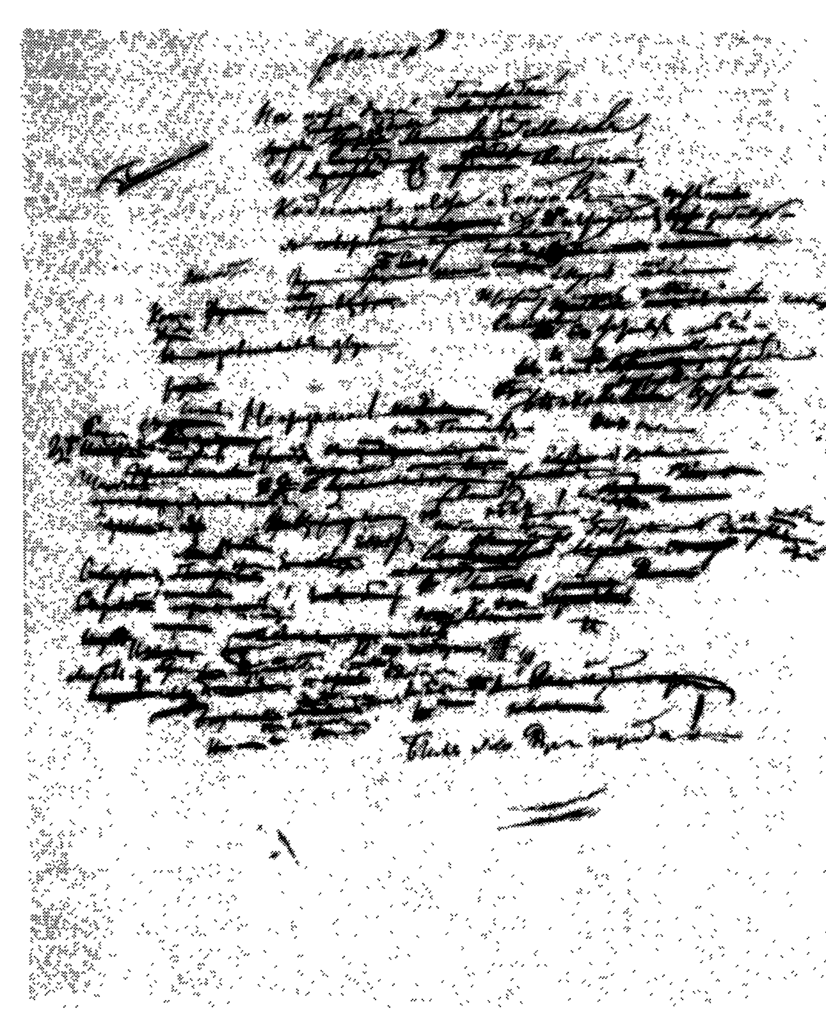
Вообще говоря, пушкинская поэзия конца 1810-х гг. интимна по основному своему тону, рассчитана на дружеское сопереживание. Человек оценивается Пушкиным с точки зрения личных его достоинств, и при этом мир личности противопоставляется современным общественным отношениям, которые оказываются у́же ее духовных потенций:

Он вышней волею небес
Рожден в оковах службы царской;
Он в Риме был бы Брут, в Афинах Периклес.
А здесь он — офицер гусарский.

(II, 134)

Сильнейшим толчком для развития идеи личности, независимой в своих симпатиях и суждениях от официальных воззрений, послужила реакционная политика Александра I, который обманул надежды передовой дворянской интеллигенции на либеральные преобразования в стране, одержавшей победу над наполеоновским нашествием.

О том, как зыбка в пушкинской поэзии была грань между «интимным» и «общественным», свидетельствует стихотворение Пушкина «К Н. Я. П.». Оно появилось в печати в конце 1819 г. под названием «Ответ на вызов написать стихи в честь ее императорского величества государыни Елисаветы Алексеевны». Обычно считается, что вдохновителем этого стихотворения был Ф. Н. Глинка, который в начале 1820 г. на собрании Коренной думы Союза Благоденствия выступил с предложением организовать дворцовый переворот в пользу супруги Александра I, находившейся в то время в опале и известной своей благотворительностью и отрицательным отношением к эксцессам русского деспотизма. Таким образом, в Пушкине как авторе этого стихотворения видят чуть ли не сознательного пропагандиста одного из ранних декабристских проектов преобразования верховной власти в России.



«К Н. Я. П.». Черновой автограф. 1818 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 829, л. 42 об.

Думается, что гораздо ближе к истине А. Н. Шебунин, автор специального исследования об «обществе Елизаветы», утверждавший: «У нас нет никаких оснований считать, что Глинка оказал какое-либо влияние на написание Пушкиным его стихотворения в честь Елизаветы

Алексеевны. Но есть все основания полагать, что он (т. е. Ф. Н. Глинка, — *С. Ф.*) использовал эти стихи для своей агитации».[14]

Стихи, датируемые по положению чернового автографа в Лицейской тетради (см.: ПД, № 829, л. 42 об.) концом 1818 г. и во всяком случае написанные не позже начала марта 1819 г.,[15] обращены формально к фрейлине Н. Я. Плюсковой, но если и действительно вдохновлены ею, то несомненно через посредство Н. М. Карамзина, близкого к кружку императрицы. В том, что дело обстояло именно так, убеждает и само название, и содержание пушкинского стихотворения.

В 1793 г. Карамзин написал стихотворение «Ответ моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду Великой Екатерине»:

Мне ли славить тихо лирой
Ту, которая порфирой
Скоро весь обнимет свет?
Лишь безумец зажигает
Свечку там, где Феб сияет.
Бедный чижик не дерзнет
Петь гремящей Зевса славы:
Он любовь одну поет;
С нею в рощице живет...[16]

Сентиментальное это стихотвореньице было не так невинно, как может показаться на первый взгляд. Годом ранее Карамзин написал-таки и опубликовал в «Московском журнале» оду «в честь» Екатерины под названием «К милости», смысл которой концентрировался в следующей строфе:

Доколе всем даешь свободу
И света не темнишь в умах;
Пока доверенность к народу
Видна во всех твоих делах, —
Дотоле будешь свято чтима,
От подданных боготворима
И славима из рода в род.[17]

Это не помешало, однако, императрице заключить Новикова в Шлиссельбургскую крепость, подобно тому как раньше она расправилась с Радищевым за его «Путешествие из Петербурга в Москву». После Французской революции Екатерина II, перестав заигрывать с просветителями, открыто насаждала деспотический режим.

Именно потому в 1793 г. Карамзин отказывался воспевать Екатерину II, напоминая исподволь, что он может «петь одну любовь».

Всю эту историю юному Пушкину помогли, вероятно, вспомнить два обстоятельства.

Во-первых, в 1816 г. вышла третья книга басен Крылова, которая открывалась басней «Чиж и Еж» (впервые она была напечатана в журнале годом раньше), в форме аполога пересказывавшей стихотворение Карамзина о чижике и заключавшейся моралью:

Так я крушуся и жалею,
Что лиры Пиндара мне не дано в удел:
Я б Александра пел.[18]

Комментаторы Крылова не случайно подозревают в этих строках обычную для баснописца издевку под видом наивного простодушия. Коль скоро он помнил стихотворение Карамзина, то, очевидно, знал и обстоятельства его появления. Заметим, что в той же книге (под № 15) Крылов, несмотря на свой «слабый дар», воспел-таки Кутузова в басне «Волк на псарне».

С другой стороны, можно предположить, что Пушкину было известно, что Карамзин в 1818 г. обратился к императору с просьбой оказать помощь семье только что скончавшегося Н. И. Новикова, указав в записке: «Заключим: Новиков как гражданин, полезный своею деятельностию, заслуживал общественную признательность; Новиков как теософический мечтатель по крайней мере не заслуживал темницы: он был жертвою подозрения извинительного, но несправедливого. . .».[19] В 1836 г. Пушкин в сходных выражениях попытается сказать публично о другой жертве деспотизма Екатерины II — А. Н. Радищеве.

Причиной же, вызвавшей стихотворение Пушкина об императрице, послужил, вероятно, выход в 1818 г. первых томов «Истории государства Российского», предисловие к которой было воспринято передовой дворянской интеллигенцией как апология российского самодержавия. Известны отклики на это предисловие Н. М. Муравьева, М. Ф. Орлова, а также эпиграмма Пушкина:

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам без всякого пристрастья
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

(XVII, 16)

Несомненно, прославление кроткой императрицы Елизаветы Алексеевны, внушавшей поэту искреннюю симпа-

тию, тем не менее имеет особые цели. Первая из них давно выяснена: хвала императрице — это прямой укор ее супругу, Александру I, о котором поэт молчит потому, что он может петь лишь «на троне добродетель С ее приветною красой» — качество, чуждое «кочующему деспоту».

Но и при этом явственном намеке хвала кажется чрезмерной, а финальная формула, которая используется ныне в качестве точной автохарактеристики пушкинской поэзии:

И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа

(II, 65), —

слишком патетичной. Если же учесть противопоставленность этой формулы посвящению к карамзинской «Истории государства Российского», то патетика становится оправданной — ср.: «Государь! если счастье Вашего добродетельного сердца равно Вашей славе, то Вы счастливее всех земнородных. ⟨...⟩ Бодрствуйте, монарх возлюбленный! Сердцеведец читает мысли, история передает деяния великодушных царей и в самое отдаленное потомство вселяет любовь к священной памяти. Примите милостиво книгу, служащую тому доказательством. История народа принадлежит царю».[20]

Обратим внимание в этой связи на одну строку стихотворения Пушкина, которая в современных изданиях (в том числе и академическом) печатается неверно:

Свободу[21] лишь учася славить,
Стихами жертвуя лишь ей,
Я не рожден царей забавить
Стыдливой лирою моей.

(II, 65)

И в черновом автографе, и в беловой редакции (ПД, № 26), и в первопечатном тексте читаем: «Природу лишь учася славить», что, учитывая смысл всего стихотворения, и верно. В самом деле, «вослед Карамзину» (раннему Карамзину) Пушкин в данном случае дает сентиментальную разработку темы, и потому слово «природа» здесь более уместно.

Строку «Свободу лишь учася славить» трактуют нередко как прямой намек на пушкинскую оду «Вольность». Но в ней мы находим иное значение слова «природа» по отношению к земным владыкам:

Владыки! Вам венец и трон
Дает закон — а не природа.
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

(II, 46)

В этой просветительского толка оде использованы прямые политические формулы просветителей:[22] закон возвышается над природой в силу того, что он разумен, а она — нет. В стихотворении же «К Н. Я. П.», написанном в сентиментальном ключе, «природа» — высшая ценность, в определенном смысле противопоставленная официальному «закону» («трону»), ибо она естественна, сердечна, душевна.

Тенденцию к сентименталистской разработке традиционных тем (подчеркнем, что сентиментализм как творческий метод в принципе не противоречит просветительской идейности руссоистского типа) мы наблюдаем в стихотворениях Пушкина, посвященных «деревенской теме». Если в стихотворениях, обращенных к сотоварищам по «Зеленой лампе», сохраняются перифразы, основанные на античной мифологии (ср. в послании «NN»: «легкий друг Приапа», «Ленивый Пинда гражданин» и т. п.), то в более интимных по тону «сельских стихотворениях» Пушкин избавляется от «античного покрова». Несколько позже он скажет о стихотворении Батюшкова «Мои Пенаты»: «Главный порок в сем прелестном послании — есть слишком явное смешение древних обычаев миф⟨ологических⟩ с обычаями жителя подмосковной деревни» (XII, 272—273). То же самое в сущности можно сказать и о ряде ранних лицейских стихотворений самого Пушкина. В конце же 1810-х гг. такое «смешение» в его поэзии постепенно изживается.

Показательно в этом отношении стихотворение «Домовому» (1819), в котором персонаж русских народных поверий наделен чертами, более характерными для античных Лар, чем для русского домового, существа коварного и злого.

Одним из вершинных произведений лирики Пушкина конца 1810-х гг. стало стихотворение «Деревня» (1819), вызывающее в памяти лицейский «Городок» (1815). Оба произведения посвящены воспеванию интимного «уголка»:

Блажен, кто на просторе
В укромном уголке
Не думает о горе,
Гуляет в колпаке.

(I, 97)

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

(II, 89)

Параллелизм между ними, вероятно, ощущался и самим Пушкиным: и там и там досуг отдан «парнасским жрецам» («оракулам веков»), а от упоения природой поэтическая мысль стремится к воспеванию вольности. Однако в стихотворении «Деревня» вместо условного провинциального пейзажа поэт обращается к достаточно точной картине русской деревни, а книги лирическому герою служат не для «отдохновения», будят мысль; воспеваемая некогда «поэтическая лень» характеризуется как «лени сон угрюмый», поэзия предстает как высокий труд, а само понятие «вольность» приобретает не эпикурейское, но публицистическое, антикрепостническое содержание.

Трудно однозначно определить жанр стихотворения «Деревня»: по форме это элегия, но элегия гражданская, в которой так естественны одические интонации. В сущности, и здесь обнаруживается своеобразный синтез сентименталистских и классицистических мотивов и художественных приемов — на общей просветительской мировоззренческой основе, синтез идеалов чувства и разума.

Казалось бы, перспектива дальнейшего пути Пушкина как поэта намечена в вопросе, обращенном к самому себе:

Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне судьбой Витийства грозный дар?

(II, 90)

Свист «Ювеналова бича» действительно слышен в ноэлях (до нас дошел лишь один из них) и эпиграммах Пушкина этих и последующих лет, публицистическое поэтическое слово органично для пушкинской поэзии, но в целом ее развитие не исчерпывается подобными темами и мотивами. Тяжелейший духовный кризис, разразившийся в творчестве Пушкина в начале 1820-х гг., был по сути дела кризисом просветительских идеалов и в конечном счете привел к углублению его творческого метода.

* * *

Замысел «Руслана и Людмилы» обоснованно принято связывать с литературной программой «арзамасских литераторов», выдвинувших в 1810-е гг. идею создания национальной лироэпической поэмы, что и отразилось в планах «Владимира» Жуковского и «Русалки» Батюшкова.[23] Известно, что Пушкин встречался с Жуковским в Петербурге на рождественских каникулах (1817) и, может быть, именно тогда маститый литератор подарил «ученику» свой замысел, к которому уже остыл, — по крайней мере в предисловии ко второму изданию «Руслана и Людмилы» (1828) сообщалось: «Он начал свою поэму, будучи еще воспитанником Царскосельского лицея. . .» (IV, 280). П. И. Бартенев сохранил предание, что юный поэт писал стихи поэмы на стенах комнаты, куда был посажен в наказание.[24] Очевидно, именно о «Руслане и Людмиле» упоминает поэт в послании к А. И. Тургеневу (8 ноября 1817 г.): «Поэма никогда не стоит Улыбки сладострастных уст» (I, 41).

О продолжении работы Пушкина над поэмой в 1818 г. мы располагаем лишь свидетельствами современников.[25]

9 мая 1818 г. Батюшков пишет Вяземскому: «Забыл о Пушкине молодом: он пишет прелестную поэму и зреет»;[26] 14 июля 1818 г. Кюхельбекер восклицает, обращаясь к Пушкину:

Тебя, мой пламенный, чувствительный певец
Любви и доброго Руслана,
Тебя, на чьем челе предвижу я венец
Арьоста и Парни, Петрарки и Бояна.[27]

К зиме 1818—1819 гг. относится воспоминание актрисы А. Е. Асенковой: «По просьбе гостей (на „чердаке" Шаховского, — *С. Ф.*) он читал свои сочинения, между прочим несколько глав „Руслана и Людмилы", которые потом появились в печати совершенно в другом виде».[28]

Это свидетельство заслуживает особенного внимания. План поэмы действительно менялся на ходу.

В конце 1818 г. А. И. Тургенев сообщал Вяземскому: «Пушкин уже на четвертой песне своей поэмы, которая будет иметь всего шесть» (3 декабря); [29] «. . .при всем беспутном образе жизни его, он кончает четвертую песнь поэмы» (18 декабря).

Если сопоставить с этим свидетельством помету

«Песнь IV» (так в черновике первоначально обозначалась фактически «Песнь пятая» — см.: ПД, № 829, л. 63), то можно подумать, что к концу 1818 г. поэма была почти завершена (осталось написать только одну песнь). Такой вывод, однако, был бы слишком поспешным.

Обратимся к анализу черновых рукописей поэмы. Они дошли до нас далеко не полностью и сосредоточены исключительно (если не считать эпилога к поэме, не вошедшего, как известно, в издание 1820 г.) в так называемой Лицейской тетради (ПД, № 829). Автографы «Руслана и Людмилы» в сохранившейся своей части все относятся ко времени после 15 декабря 1818 г. Эту дату мы находим на л. 45 тетради. С л. 46 начинаются черновики поэмы. Здесь записаны следующие эпизоды: л. 46—47 — схватка Рогдая с Фарлафом, лирическое отступление «Соперники в искусстве брани» и упоминание о встрече Рогдая со «старушкой», т. е. фактически начало «Песни II» (см.: IV, 215—222); л. 49 — конец исповеди Финна, т. е. конец «Песни I» (см.: VI, 214); л. 49 об.—51 об. — приезд Ратмира в замок двенадцати дев и шутливое обращение к Жуковскому, т. е. первая половина «Песни IV» (см.: IV, 234—240); л. 56—56 об. — описание мертвого Руслана, т. е. начало «Песни IV» (см.: IV, 260—262); л. 57а—57а об. — явление Наины Черномору и эпизод с шапкой-невидимкой, т. е. начало «Песни III» (см.: IV, 223—224).

Только после этого вырабатывается новый план поэмы (о нем см. ниже). Очевидно, он потребовался Пушкину потому, что первоначальный замысел произведения существенно изменился. Пополняя написанные к этому времени главы вводными эпизодами, поэт увидел новые возможности сюжета и усложнил его.

Таким образом, в конце 1818 г. поэма в составе первоначальных четырех глав (ср. свидетельства А. И. Тургенева от 3 и 18 декабря) была доведена лишь до пребывания Людмилы в замке Черномора — описание поля брани и битвы Руслана с Головой (вторая часть «Песни III») появилось уже после выработки нового плана. Следовательно, первоначальный план поэмы был значительно проще, а главы намного (примерно вдвое) короче. Четыре главы, известные в декабре 1818 г. А. И. Тургеневу, тематически были таковы: I. Пир у Владимира, похищение Людмилы и отъезд героев на ее поиски; II. Встреча Руслана с Финном (глава эта была несколько доработана в начале 1819 г. — см. л. 49); III. Встреча Фарлафа с Наиной; битва Рогдая с Рус-

ланом (сюда был несколько позже добавлен эпизод столкновения Рогдая с Фарлафом; возможно, для этой главы в 1819 г. предназначался и эпизод в замке двенадцати дев); IV. Людмила у Черномора.

При таком построении поэма была строго соразмерна по главам: в нечетных главах действуют все четыре витязя, причем в третьей главе соперники Руслана прекращают поиски Людмилы (Рогдай убит, Фарлаф, уповая на Наину, отправляется восвояси, Ратмир забывается в замке дев). Далее Пушкин попытался форсировать развитие событий (преодолевая описательность, возобладавшую в повествовании): Руслан, уже обретший невесту, погибает. По-видимому, предыдущие события предполагалось раскрыть позже в ретроспективном рассказе. Что же касается дальнейшего развития сюжета, то в двух оставшихся по первоначальному плану главах намечался рассказ об оживлении Руслана Финном, возвращении героя в Киев и посрамлении изменника Фарлафа (тогда-то Руслан или Финн должны были сообщить о том, что случилось ранее).

На л. 58 тетради ПД, № 829 Пушкин выработал новый план продолжения поэмы — сначала краткий, потом более распространенный:

Фарлаф в загородной даче

Ратмир, у двенадц⟨ати⟩ сп⟨ящих⟩ де⟨в⟩

Руслан, [Русалки], [соловей-разбойник]

Людмила, обманута призраком; попадается в сети и усыплена Черномором

Поле битвы, Наина

Руслан и Голова [30]

Руслан и Черномор

Убийство — конец [31]

Возможно, первый пункт плана имел в виду эпизод уже написанный, который теперь следовало перенести (наряду с эпизодом в замке дев) несколько далее по ходу повествования: никаких следов работы над этим эпизодом в сохранившихся рукописях мы не обнаруживаем. На л. 58 об. Пушкин дописывает эпизод с шапкой-невидимкой, а ранее на л. 58 передает элегические размышления Руслана на поле боя. Далее по новому плану должен был следовать пункт «Наина». Разработка этого эпизода могла вестись на следующих двух листах, вырванных из рабочей тетради. Очевидно, ко времени работы над данным эпизодом относится воспоминание Катенина: «Очень помню, что я заметил ему место, когда Руслан, потеряв меч, приезжает на

«Руслан и Людмила». План. Черновой автограф. 1819 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 829, л. 58.

старинное побоище, покрытое мертвыми телами и оружием, и между ими ищет себе меча; вдруг застонало, зашевелилось мертвое поле. — но Руслан не нашел себе меча по руке и поехал далее. Такой ничтожный конец после такого начала крайне меня удивил; мне вспомнился стих

Горация, как гора родила мышь, и я спросил у Пушкина, над кем он шутит? Он бесспорно согласился, что дело нехорошо, но, не придумав ничего лучшего, оставил как есть, в надежде, что никто не заметит, и просил меня никому не сказывать».[32]

Сопоставляя это свидетельство с черновым и печатным текстами, мы убеждаемся, что утверждение Катенина о том, что Пушкин «сознавался в ошибках, но не исправлял их», в данном случае несправедливо. В черновике этот эпизод кончался элегическими строками, в которых как будто уже чувствовалась нарастающая шутливая интонация:

Ужель со мною в тишине
Моих побед погибнут звуки
И не[33] будут мне
Завидовать младые внуки!
Что нужды — свет души моей,
Людмила, ангел незабвенный,
Воспомнив взор твоих очей,
Пускай умру, молвой забвенный,
Твоей любовию блаженный.

(IV, 229—230)

Эта ирония должна была особенно резко обнаружиться при появлении на «мертвом поле» комической волшебницы Наины.

Учитывая балладную обстановку эпизода, можно предположить, в каком направлении могла бы развиваться ирония поэта. Понятно и особое неудовольствие Катенина в данном случае: пародирование баллады задевало и его самого как автора «Наташи» и «Ольги». Во всяком случае, Пушкин принял его совет к сведению; вместо вычеркнутых строк, процитированных выше, он намечает (на л. 66 об. — см.: IV, 230) высокий элегический пассаж:

Быть может, на брегу⟨?⟩
Безгласен будет гроб Русланов
И гусли громкие Боянов
Не станут говорить об нем.

Эпизод «Наина» в окончательном тексте поэмы не появился; высокие размышления Руслана теперь непосредственно предшествовали встрече героя с Головой.

На л. 64 об.—67 об. Пушкин пишет пятую песнь. В черновике она обозначена как «Песнь IV». Но, вероятно, уже к осени 1819 г. Пушкин ощутил громоздкость перепланированных к этому времени «песен» и колебался, на сколько

глав разделить написанный текст, — на шесть или пять; ср. упоминания о «Руслане и Людмиле» в письмах А. И. Тургенева к Вяземскому в 1819 г.: «. . .явился обритый Пушкин из деревни и с шестою песнью» (19 августа); «Он читал нам пятую песнь своей поэмы, в деревне сочиненную» (26 августа).

Скорее всего в Михайловском (в июле—августе 1819 г.) Пушкин дописал именно «Песнь V» (по окончательному счету), начатую в качестве четвертой. Следом сложных перепланировок текста по главам явилась их некоторая неравномерность: в редакции 1820 г. главы насчитывали соответственно 527, 530, 466, 359, 539, 367 строк.

Прежде чем приступить к работе над последней главой поэмы, Пушкин записывает на л. 68—68 об. дальнейший план, т. е. помечает те пункты, которых, очевидно, не было в первоначальном (не дошедшем до нас) и промежуточном (на л. 58) планах:

I. Набег печенегов
Живой и мертвый источники
II. Источн⟨ики⟩ воды живой и мерт⟨вой⟩
Воскреш⟨ение⟩
Битва
Заключение.

В конце 1819—начале 1820 г. поэма была завершена (ПД, № 829, л. 68—69 об.), причем Пушкин использовал ранее написанный эпизод, где рассказывалось о мертвом Руслане. 25 февраля 1820 г. А. И. Тургенев сообщал: «Племянник (В. Л. Пушкина, — *С. Ф.*) почти кончил свою поэму и на днях я два раза слушал ее. Пора в печать». Однако пройдет еще месяц, прежде чем Пушкин напишет заключительные строки:

Дела давно протекших ⟨дней⟩
Преданья старины глубокой
(IV, 272) —

и пометит под ними: «26-го ночью», т. е., видимо, ранним утром 26 марта 1820 г., — та же дата стоит под общеизвестной надписью на портрете Жуковского, подаренном Пушкину: «Победителю-ученику от побежденного учителя, в тот высокоторжественный день, в который он окончил свою поэму „Руслан и Людмила"».

Однако 26 марта работа над поэмой еще не была окончена. Уже позже Пушкин сообщал Вяземскому: «Поэма

моя на исходе — думаю кончить последнюю песню на этих днях» (28 марта — XIII, 14); «Поэму свою я кончил. И только последний, то есть окончательный, стих принес мне истинное удовольствие» (не позднее 21 апреля — XIII, 15).

Перебеливание поэмы (а наверное о нем и идет речь в данных письмах) давалось Пушкину непросто, так как неоднократное изменение замысла в процессе работы оставляло некоторые «швы», которые сглаживались уже при окончательной обработке, — действительно, в печатном тексте эти «швы» совершенно незаметны.

Следует иметь в виду, что в течение 1817—1820 гг., когда писалась поэма, шло стремительное мужание Пушкина как поэта. Можно не сомневаться, что, переписывая в 1820 г. первые главы, Пушкин особенно тщательно их перерабатывал.

Б. В. Томашевский считает, что известный нам текст поэмы «относится ко времени не ранее 1818 г., так как с первых же строк заметно знакомство с „Историей государства Российского“».[34] Можно вспомнить по этому поводу, что с фрагментами «Истории. . .» Карамзина лицеисты были знакомы еще в 1816 г.[35] Трудно представить, что при окончательной доработке поэмы Пушкин начисто отбросил ее начало и написал его заново; несомненно одно: обращение к «Истории» в начале 1820 г. (при описании осады Киева печенегами) предопределило насыщение белового текста первой песни историческими реалиями.[36] Кольцевое обрамление всей поэмы цитатой из «Картона» Оссиана («Дела давно минувших дней, Преданья старины глубокой») также, вероятно, появилось при окончательной доработке текста поэмы.

Самой традиционной в пушкиноведении темой, посвященной первой поэме Пушкина, является сопоставление ее с литературными образцами, влияние которых угадывается в ее сюжете, стиле, отдельных мотивах и образах. При этом, наряду со многими точными наблюдениями, нередко указывались и случайные совпадения, не всегда четко разграничивались подлинные литературные источники поэмы Пушкина от типологически сходных сюжетных мотивов.

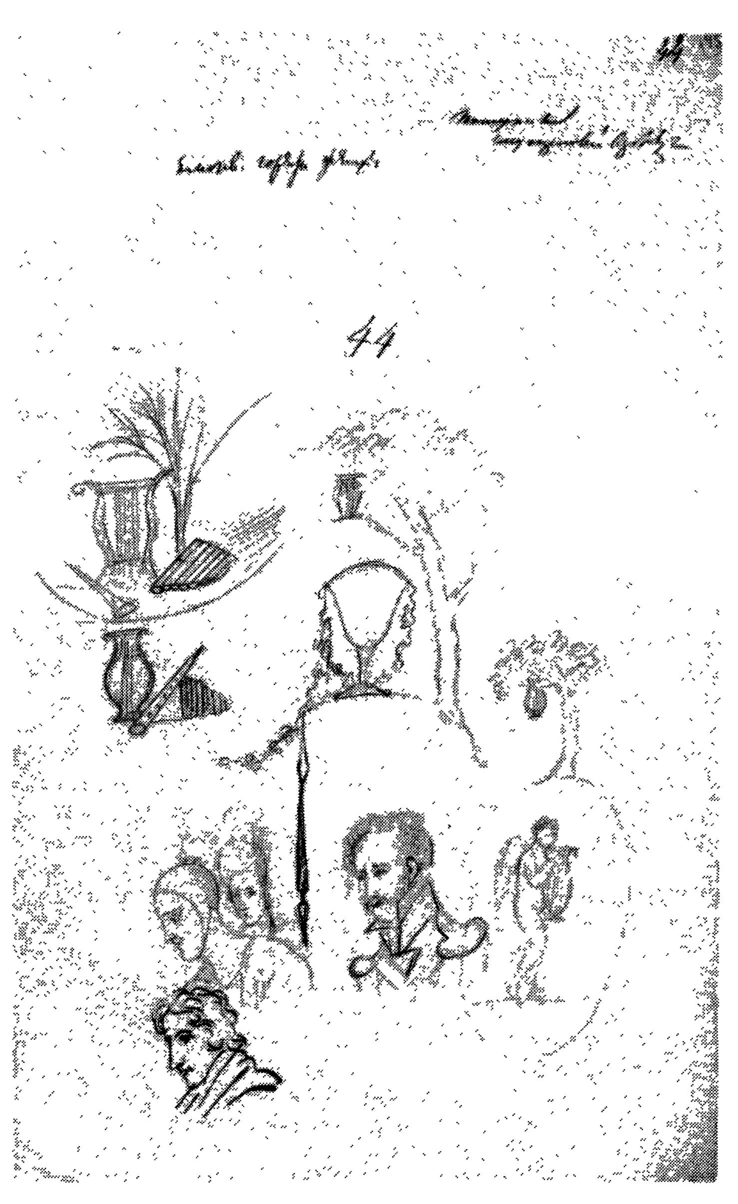
Поэму «Руслан и Людмила» критика пушкинского времени чаще всего сопоставляла с «Неистовым Роландом» Ариосто и с лубочной литературой (которая в то время еще четко не дифференцировалась с народно-поэтической традицией). Однако собственно Ариосто для Пушкина в период работы над первой поэмой вовсе не был литературным кумиром, — недаром в ранних стихах (представляющих собою своего рода «литературную энциклопедию» Пушкина-лицеиста) он упоминается лишь один раз и только в соотношении с Вольтером («Арьоста внуком» — «Городок», 1815). По-видимому, ариостовская традиция в поэме Пушкина отразилась уже в преобразованном виде, через посредство множества жанров, от волшебно-рыцарского романа до богатырской поэмы (как было показано выше, первоначальный план поэмы Пушкина был значительно проще, что само по себе свидетельствует о том, что Пушкин здесь отталкивался не от Ариосто). Что же касается собственно народно-поэтической традиции, то и она в первую поэму Пушкина пришла, по всей вероятности, из литературных источников по большей мере. Другое дело, что Пушкин, с его абсолютным чувством стиля, умел угадывать подлинную ценность и в замутненных смесях (например, в лубочных романах типа «Бовы» или «Еруслана»).

Ориентация на жанровые образцы характерна для критики пушкинского времени, еще не вышедшей из-под власти классицистических норм. Этим объясняется, между прочим, раздражение первых пушкинских зоилов, встававших в тупик перед определением жанра «Руслана и Людмилы». Тем более замечательно, что в некоторых первых критических откликах на пушкинскую поэму была угадана ее опосредованная драматургическая природа. «Не спорю, — иронизировал критик «Невского зрителя», — что такого рода повести в стихах могут нравиться, как и опера „Русалка". Прекрасная музыка! прекрасные декорации!».[37] Выделяя в своем «Словаре» для «Руслана и Людмилы» особую жанровую подрубрику, о том же, в сущности, писал и Н. Остолопов: «Поэма романическая есть стихотворное повествование о каком-либо происшествии рыцарском, составляющем смесь любви, храбрости, благочестия и основанном на действиях чудесных. ⟨...⟩ Романический автор совершенно пользуется такою же свободою, как автор оперы между другими драматическими писателями».[38]

В свое время Л. П. Гроссман писал о пушкинском произведении как о «поэме-балете»,[39] что вызвало возражение Б. В. Томашевского: «В данном случае надо вернуть литературе то, что ей принадлежит. Особенностью балетов Дидло была их литературная сюжетность».[40] И все же Л. П. Гроссман верно угадал театральную природу пушкинской поэмы. Черновики «Руслана и Людмилы» пестрят зарисовками, отражающими театральные интересы Пушкина. Здесь мы находим портреты героя и героини поэмы (ПД, № 892, л. 44), которые, по мнению А. М. Эфроса, «носят театрализованный характер ⟨...⟩ это одно из свидетельств сценических впечатлений, легших в основу поэмы»; рисунки женской танцующей полуфигуры и ножки (л. 47); портреты актрис (среди них Е. С. Семенова и А. М. Колосова) (л. 49); изображение тритонов, трубящих в трубы (л. 51), которое, как полагает этот же исследователь, дает «одно из лишних доказательств влияния балетных постановок и декорационной машинерии Дидло на образы и описания поэмы».[41]

Однако и Л. П. Гроссман, и А. М. Эфрос упускают из виду, что «красочный спектакль с полетами, сражениями и превращениями» был лишь отчасти характерен для балета пушкинского времени, но обязателен для волшебно-комической оперы (включавшей и танцы), одного из самых популярных сценических жанров первой четверти XIX в. (балеты Дидло в своей постановочной части несомненно были ориентированы именно на волшебно-комическую оперу).

Сюжетная основа первой поэмы Пушкина, на наш взгляд, восходит именно к этому театральному жанру. «Принципы построения большинства волшебных опер, — указывает исследователь, — долгое время оставались неизменными. Наиболее частая ситуация — злой чародей похищает невесту или жену славянского витязя. Героя, отправляющегося на поиски возлюбленной, сопровождает трусливый и простоватый слуга — носитель комического начала, как и его ревнивая и вздорная жена.[42] Витязю покровительствует добрая волшебница (волшебник). Злой кудесник, насильно удерживающий в своем замке красавицу, тщетно пытается добиться ее любви. Витязь попадает в царство похитителя и освобождает жену (невесту). Рушится царство зла, и добро торжествует. Этот нехитрый сюжет составляет основу действия не только „Ильи-богатыря“ Крылова, но и „Карачуна“ А. Шаховского — Антонолини,



Рисунки в черновом автографе поэмы «Руслан и Людмила». 1818 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 829, л. 44.

и „Ивана-царевича" Шеллера — Сапиенцы, „Добрыни Никитича" Кавоса и Антонолини и других произведений. Интерес зрителя возбуждался театральными чудесами, частыми переменами, провалами и неожиданными появлениями из люка, полетами, пиротехническими эффектами».[43]

В конце 1810-х гг. на петербургской сцене с успехом шли постановки и «Русалки», и «Ильи-богатыря», но новинками в этом жанре были волшебные оперы всегда очень чуткого к требованиям зрителей А. А. Шаховского: «Желтый карло, или Волшебник мрачной пустыни» (1815, переделка мелодрамы Кювелье и Коффенрони) и «Карачун, или Старинная диковинка» (1816, основанная на рассказе, почерпнутом из «Славянских древностей» Попова). Между прочим, в литературных кругах самого Шаховского называли «желтым карло», имея в виду его непрезентабельную внешность.

Приступая к своей поэме, Пушкин, как правоверный арзамасец, возможно, намеревался пародировать именно волшебную оперу Шаховского, однако в дошедшем до нас тексте поэмы следы этой пародии неразличимы (что, по-видимому, связано с изменением отношения Пушкина к Шаховскому уже в 1818 г.). Следует заметить, что опыты допушкинских арзамасских «русских поэм» тоже опирались на традицию волшебной оперы: характерно с этой точки зрения само название поэмы Батюшкова «Русалка»; замыслу поэмы Жуковского «Владимир» предшествовала его комическая опера «Богатырь Алеша Попович, или Старинные развалины» (1805—1808).

Все это объясняет, почему юный Пушкин, приступая к своей поэме, отталкивается от популярного театрального жанра. Сходство поэмы с волшебно-комической оперой не ограничивается сюжетной схемой (и отчасти характерами-масками героев: богатырь, трус, добрый волшебник, злая волшебница, чародей и пр.). С поэтикой красочного спектакля связаны насыщенность сюжета «полетами, сражениями, превращениями» и неожиданная смена картин — через «вдруг» («Вдруг Гром грянул, свет блеснул в тумане» — IV, 9; «Но вдруг пред витязем пещера» — IV, 12 и т. п.). В черновиках поэмы сохранился и эпизод разрушения царства злого волшебника, одновременно с его поражением:

Тогда Руслан одной рукою,
Взяв меч сраженной головы
И бороду схватив другою,
Отсек ее, как клок травы!
И вмиг волшебных башен стены
Дымятся... сыплятся — падут.
(IV, 246—247)

«Рудиментом» оперного замысла являются также песни, перебивающие повествование. Они даются как в пересказе («Все смолкли, слушают Бояна...» — IV, 7), так и непосредственно:

Ложится в поле мрак ночной;
От волн поднялся ветер хладный.
Уж, поздно, путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный.[44]
(IV, 52)

«В русской комической опере ⟨...⟩, — отмечает исследователь, — наблюдается господство демократических, реалистических тенденций, а затем вторжение сильной струи сентиментализма».[45]

Разумеется, было бы неосмотрительно прямо переносить эту оценку с жанра театрального (в котором литературная основа спектакля играла в общем-то подчиненную роль) на жанр литературный. Необходимо проследить наличие этих тенденций в самой художественной ткани поэмы.

Своеобразие, особый пушкинский характер поэме придает пронизывающий ее лиризм, что в конечном счете и отличает поэму Пушкина от всех до тех пор известных в русской литературе разновидностей этого жанра. Все темы пушкинской поэмы решаются с помощью контрастов древнего («преданья старины глубокой») и современного (рассказчик-современник постоянно комментирует все события), сказочного и реального (в смысле реальности чувств), высокого и комического, интимного и иронического. Поэма Пушкина также отличается редкой для русской поэзии той поры пластичностью описаний и энергией повествования, что отчасти объясняется тем, что поэт воспроизводит нечто осязаемое, словно постоянно держит перед глазами «действительные», т. е. театральные, собы-

тия. Но в то же время мы постоянно чувствуем авторскую интонацию, отражающую вольнодумные, просветительские взгляды.

Характерно, что, относя «Руслана и Людмилу» к той или иной поэтической традиции, исследователи стремятся обнаружить ее прежде всего в лирическом строе поэмы. «Влияние Вольтера, — считает А. Л. Слонимский, — сказывается не в отдельных заимствованиях, реминисценциях, а в общем духе „Руслана и Людмилы"».[46] Подводя итоги сопоставления поэм Ариосто и Пушкина, академик М. Н. Розанов заключает: «Мы отметили все, чем так или иначе, был обязан Пушкин „Неистовому Роланду", создавая свою юношескую поэму „Руслан и Людмила". Но всего важнее, конечно, не эти разрозненные и, более или менее, случайные черты, а общий поэтический стиль итальянской поэмы, шаловливый и шутливый тон, ее свободное вдохновение, строящее воздушные замки и капризно разрушающее их, дух насмешливости, забавляющийся наивностью простонародных сказок. Этот стиль сродни был Пушкину в неменьшей степени, чем английскому поклоннику Ариосто, „властителю дум" молодого поколения эпохи — Байрону».[47] Так же завершает свою статью о фольклоризме пушкинской поэмы В. П. Аникин: «Остается заметить, что Пушкин явил в своем творчестве близость к народу и в характере своего повествования. Эта близость выразилась и в веселом складе ума, и в радостном восприятии жизни, и в упоении ее радостями, и в восхищении всем прекрасным».[48]

Следует, однако, связать «дух и тон» поэмы прежде всего с собственным творчеством Пушкина, с его лирикой конца 1810-х гг.

Поэма начата в 1817 г., в то время, когда Пушкин преодолевает захлестнувшие было его элегические настроения, получившие отражение в «бакунинском цикле». Выше уже отмечалось, что в качестве своеобразной реакции на меланхолические (и отчасти мелодраматические) мотивы в пушкинской лирике начинает формироваться иной лирический цикл («Послания к Лиде»), в котором торжествует гедонизм, противопоставленный всему мечтательному, всему потустороннему.

Не случайно Лида вспоминается и в одном из лирических отступлений поэмы («Я помню Лиды сон лукавый. . .» — IV, 66); к Лиде же обращено стихотворение «Платонизм», черновик которого находится в Лицейской

тетради (л. 73—73 об., 78 — написан в марте 1819 г.; см. дату на л. 72 об.: «1819, 8 mars»), — оно по тону могло бы стать одним из лирических отступлений пушкинской поэмы. Следует подчеркнуть, что как в цикле «Посланий к Лиде», так и в лирических отступлениях поэмы Пушкин не просто возвращается к анакреонтике ранних лицейских лет; речь идет об антиэлегизме как своеобразном ощущении опыта элегической музы в подтексте новых лирических пассажей. Отталкиваясь от условной литературности, поэт старается воссоздать реальные человеческие чувства, хотя спектр их пока не так уж широк. Это прежде всего чувство любви, любви радостно-торжествующей, преодолевающей препоны, которые ставят ей ханжество, мистицизм, аскеза, — отсюда возникает и пародия на Жуковского в песни четвертой поэмы. Интимное окрашивается в тона общественного вольнолюбия, бросающего вызов ортодоксальной религиозно-ханжеской морали. В этом отношении одинаковы «дух и тон» пушкинской поэмы, его посланий периода «Зеленой лампы» и эпиграмм, направленных против высокопоставленных ханжей.

Реалистическая тенденция развития творчества Пушкина не может вызывать сомнений.

Сходные реалистические тенденции прослеживаются и в повествовательном плане поэмы. Конечно, характеры ее еще условны, это в основном характеры-маски (амплуа), обычные для волшебно-комической оперы, но в то же время уже характер Людмилы обрисовывается достаточно живо. В героине поэт чувствует родственную душу той собеседницы, к которой обращена поэма и образ которой возникает в лирических отступлениях.

В «Руслане и Людмиле», поэме-сказке, рисуется мир во всех отношениях гармонический. Хотя сюжет поэмы и основан на соперничестве четырех героев, хотя в конце концов торжествует главный из них, каждый из остальных тоже по-своему утешен; нашел свое идиллическое счастье мечтатель Ратмир, прощен ничтожный Фарлаф и даже гибель жестокого Рогдая смягчена сказочным мотивом:

И слышно было, что Рогдая
Тех вод русалка молодая
На хладны перси прияла
И, жадно витязя лобзая,
На дно со смехом увлекла.

(IV, 36)

Высокий зачин поэмы:

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой

(IV, 7) —

более характерен для ее заключительных эпизодов, основная же тональность остального повествования совершенно иная: сказочное «предание» пересказывается молодым вольнодумцем, постоянно посмеивающимся над небывальщиной, относящимся к ней как к забавной выдумке. Однако шутливый рассказ нет-нет да и сменяется серьезными лироэпическими фрагментами. Уже отмечалось, что, в отмену антибалладной пародии, в тонах высокого элегизма передаются думы Руслана на поле брани. Лишена шутливой интерпретации и сентиментальная картина идиллического счастья Ратмира в хижине рыбака. Особенно же замечательна героика центральной части последней песни поэмы, где изображено смятение киевлян, осажденных печенегами, и битва с ними Руслана.

«Таким образом, — считает А. Н. Соколов, — сочетание в одном произведении, в одном повествовательном потоке, в одном жанре тех идеологических и эстетических начал, которые ранее мыслились и существовали отдельно, было одним из главных новшеств „Руслана и Людмилы" и явилось выражением романтического отрицания незыблемости жанров. В этом смысле „Руслан и Людмила" была действительной романтической поэмой».[49]

На наш взгляд, можно говорить применительно к «Руслану и Людмиле» только о предромантических тенденциях, а не о романтизме как таковом. Причем сами по себе эти тенденции в определенном смысле были шире собственно романтического направления в литературе. Только чисто формально можно зачислить по ведомству романтизма и фантастику, и историческое предание, и элементы народности языка и стиля поэмы и т. п.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что в первой поэме Пушкина уже различимы многие структурные «блоки», которые станут основой лироэпического сюжета южных романтических поэм Пушкина («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы»). В самом деле, каждая из них, подобно «Руслану и Людмиле», будет открываться своего рода «живой картиной», изображающей экзотическую обстановку действия. Уже в «Руслане и Людмиле» Пушкин находит (в традициях оссианизма)

и свой любимый «поэмный» пейзаж — тихую лунную ночь:

Долина тихая дремала,
В ночной одетая туман,
Луна во мгле перебегала
Из тучи в тучу и курган
Мгновенным блеском озаряла.
(IV, 72)

В южных поэмах Пушкина луна также будет всходить перед тем, как начаться решительным событиям, и всякий раз описание ночи приобретет местные, национальные черты: в «Кавказском пленнике» луна осветит «белые хижины аула», в «Бахчисарайском фонтане» — «тихую лавров сень», в «Цыганах» — «тихий табор» (а впоследствии в «Полтаве» — «сребристых тополей листы»). Действие этих поэм в своих кульминационных моментах будет происходить именно ночью. Несомненно, что это примета романтического стиля, отражающая внимание писателя-романтика к исключительному, необычному (ночь — союзница преступлений и любви, мрачных дум и откровений и пр.). Но замечательно, что последний эпизод пушкинских поэм будет протекать, как правило, на фоне разгорающегося дня. Причем уже в первой поэме Пушкин нашел характерный тон заключительного утреннего пейзажа: «Сомнительный рождался день На отуманенном востоке. . .» (IV, 82). Будущее предстояло в противоборстве надежд и сомнений.

Впоследствии каждая поэма Пушкина будет соотноситься с «преданьями старины глубокой». Ср. в «Кавказском пленнике»: «И возвестят о вашей казни Преданья темные молвы. . .» (IV, 114); в «Бахчисарайском фонтане»: «Младые девы в той стране Преданье старины узнали. . .» (IV, 169); в «Цыганах»: «Меж нами есть одно преданье. . .» (IV, 186); в «Полтаве»: «Но дочь-преступница. . . преданья Об ней молчат. . .» (V, 64).

Наконец, в каждой из романтических пушкинских поэм в качестве своеобразной лирической доминанты прозвучит «национальная песня», ритмически акцентированная на фоне всего произведения.

Но все эти элементы, намеченные уже в «Руслане и Людмиле», обнаруживают свою пушкинскую характерность только в его южных поэмах; в самой же ранней поэме кажутся найденными вполне «случайно»: так, «песнь девы» еще никакой народно-поэтической окраски пока

не имеет; ночной романтический пейзаж соседствует с фантастическим (сад Черномора), идиллическим (хижина Ратмира), пародийно-романтическим (замок двенадцати дев), народно-сказочным («чудная долина» с ключами живой и мертвой воды) и прочими пейзажами.

С другой стороны, уже в «Руслане и Людмиле» мы находим предвестие и поздних реалистических пушкинских поэм, таких как «Полтава» (описание боя), «Граф Нулин», «Домик в Коломне» и «Анджело» (шутливо-ироническая интонация, пронизывающая все повествование), «Медный всадник» (описание смятения городских жителей).

Романтические искания в русской литературе первых десятилетий XIX в. были важнейшей тенденцией ее развития, ведущей к обогащению ее образных средств, к углубленному толкованию духовного мира человека. Едва ли, однако, было бы справедливым рассматривать всю литературу этого периода под знаком романтических тенденций. Термин «предромантизм», в последнее время утвердившийся в литературоведении, нельзя истолковывать только как художественный метод, который порождает в будущем единственно романтизм. Предромантическое течение в литературе таит в себе реалистические откровения, и можно в принципе представить себе движение художника от предромантизма к реализму, как это обнаруживается в творческом пути Грибоедова например. Творческая эволюция Пушкина, однако, складывалась иначе, — уже в начале 1820-х гг. его постигает глубокое разочарование в просветительской концепции мира.

Примечания

[1] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 126.

[2] Всеобщая история искусств. М., 1963, т. 4, с. 291.

[3] *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956, кн. 1, с. 44.

[4] См.: *Сумцов Н. Ф.* Этюды о Пушкине. Варшава, 1894, вып. 2, с. 24—27.

[5] См.: *Охрименко П. П.* А. С. Пушкин и украинское народно-песенное творчество. — Филол. науки, 1976, № 2 (92), с. 32.

[6] В комментарии к лицейским стихотворениям Пушкина, подготовленном для академического издания, но не вышедшем в свет (верстка хранится в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР).

[7] *Батюшков К. Н.* Соч. М., 1955, с. 173.

[8] *Гаевский В. П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения. — Совр., 1863, № 8, с. 376.

[9] См.: *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973, с. 33 –38.

[10] По свидетельству Гаевского, стихотворение «К молодой вдове» (равно как и «Слово милой» и «Лиле») посвящено Марии Смит, жившей в семье Е. А. Энгельгардта (см.: Совр., 1863, № 8, с. 385).

[11] Ср. в учении Эпикура: «Я не знаю, что я вообще бы мог представлять себе в качестве блага, если бы я отбросил удовольствие от еды и питья, если бы я презирал наслаждения любви и если бы я не был вместе с моими друзьями слушателем музыки и зрителем прекрасных произведений искусства» (Памятники мировой эстетической мысли. М., 1966, т. 1, с. 152).

[12] *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 118.

[13] Восстание декабристов: Документы. М.; Л., 1926, т. 5, с. 12.

[14] *Шебунин А. Н.* Пушкин и «общество Елизаветы». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936, т. 1, с. 66.

[15] 12 марта 1819 г. эти стихи стали известны А. И. Тургеневу (см.: Остафьевский архив. Спб., 1899, т. 1, с. 202).

[16] *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966, с. 127.

[17] Там же, с. 111. «Карамзин очень дорожил этим стихотворением и неизменно помещал его в начало своих сборников и собраний сочинений» (там же, с. 386).

[18] Впервые на эту связь указал В. В. Каллаш (см.: *Крылов И. А.* Полн. собр. соч. Спб., 1904, т. 4, с. 364—365).

[19] *Карамзин Н. М.* Избранные соч. М.; Л., 1964, т. 1, с. 233.

[20] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Спб., [1816], т. 1. с. VI—VIII.

[21] Слово «свобода» в этой строке находим в многочисленных ранних списках стихотворения, но в данном случае это несомненно искажение пушкинского текста (с целью увеличить его оппозиционность). Когда Пушкину нужно употребить слово «свобода», он его и употребляет, без оглядки на цензуру, — ср.: «Любовь и тайная свобода Внушали сердцу гимн простой», но характерно, что это «тайная свобода», т. е. «свобода сердца», обычный сентиментальный штамп. подобный тому, который мы встречаем в стихотворении «Чедаеву»: «Любви, надежды, тихой славы Недолго тешил нас обман» (II, 72). Отметим в черновом автографе (ПД, № 829, л. 42 об.) не разобранное до сих пор заглавие стихотворения: «Р⟨усской⟩ импер⟨атрице⟩».

[22] См.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950, с. 159—169; *Городецкий Б. П.* Лирика Пушкина. М.; Л.. 1962. с. 181—184.

[23] См.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и начала XIX века. М., 1956, с. 388—410; *Назарова Л. Н.* К истории создания поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956, т. 1, с. 216—221.

[24] См. об этом в статье Л. Н. Назаровой, с. 220.

[25] Творческая история «Руслана и Людмилы» прослежена Б. В. Томашевским (см.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. кн. 1, с. 302—303) в основном по переписке А. И. Тургенева с П. А. Вяземским; выводы исследователя существенно корректируются при сопоставлении откликов современников с черновой рукописью поэмы.

[26] *Батюшков К. Н.* Соч. Спб., 1886, т. 2, с. 494.

[27] *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1967. т. 1, с. 95.

[28] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 477.

[29] В тот же день А. И. Тургенев сообщал К. Я. Булгакову: «Здесь Василий Львович, и мы ожидаем от него не подагры, а стихов. Племянник

его уже с поэмой носится» (Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939, с. 167).

[30] Пункты плана: «Людмила ~ голова» соответствуют первому (краткому) плану, в начале которого стоит авторский знак, отсылающий ко второму (пространному) плану; в академическом издании этот знак истолкован как относящийся лишь к эпизоду Людмилы (см.: IV, 213), что, на наш взгляд, является неточным.

[31] Слово «конец» в данном плане являлось обозначением первоначально выработанной концовки поэмы (тогда еще не предполагавшей героического эпизода обороны Киева).

[32] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1, с. 184.

[33] Далее в рукописи оставлено место для еще не найденного Пушкиным слова.

[34] *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 296.

[35] См.: Лицейские письма А. М. Горчакова. — Кр. арх., 1836, т. 6, с. 193.

[36] «История...» Карамзина, по-видимому, оказала влияние и на стиль поэмы Пушкина. Отметим одну любопытную в этом отношении деталь. «Ничего не могу вообразить, — вспоминал в автобиографических записках Пушкин, — глупей светских суждений, которые удалось мне слышать насчет духа и слога „Истории“ Карамзина. Одна дама, впрочем весьма почтенная, при мне, открыв вторую часть, прочла вслух: „Владимир усыновил Святополка, однако не любил его...“. „Однако!.. Зачем не но? Однако! Как это глупо! чувствуете ли всю ничтожность вашего Карамзина? Однако!“» (XII, 305). Ср. в «Руслане и Людмиле»: «Однако жить еще возможно» (IV, 9); «Однако жив Руслан несчастный» (IV, 10); «Однако с верного стекла Вадыхая не сводила взора» (IV, 40); «Однако всё по пустякам» (IV, 57). Последний из этих примеров относится ко времени выработки промежуточного плана поэмы (к первой половине 1819 г.), т. е. к тому времени, когда шли особенно оживленные пересуды по поводу «Истории...» Карамзина (тогда же в связи с оформлением нового плана могла быть произведена частичная правка предшествующего текста). Во всяком случае, едва ли можно сомневаться в нарочитом употреблении Пушкиным слова «однако» в поэме. Заметим, что в его стихах до 1820 г. мы не находим ни одного аналогичного случая (дважды употреблено лишь слово «однако ж» — в «Монахе» и «Моей эпитафии»). В сочинениях Пушкина после «Руслана и Людмилы» «однако» встречается только в «Песни о вещем Олеге» («Олег усмехнулся — однако чело И взор омрачилися думой...» — II, 244). На беловом автографе этого стихотворения дата: «1 марта 1822»; тогда же была начата работа и над автобиографическими записками.

[37] Невский зритель, 1820, ч. 3, № 7, с. 67.

[38] *Остолопов Н.* Словарь древней и новой поэзии. Спб., 1821, ч. 3, с. 28—30.

[39] *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926, с. 130—131.

[40] *Томашевский Б. В.* Пушкин, кн. 1, с. 365.

[41] Воспроизведение этих рисунков и их описание см. в кн.: *Эфрос А.* Рисунки поэта. 2-е изд. М., 1933, с. 17, 21, 25, 33, 128—196.

[42] В поэме Пушкина эти роли выполняют Фарлаф и Наина.

[43] *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969, с. 110—111. Здесь же см. сближение «Руслана и Людмилы» с «Ильей-богатырем» Крылова (с. 296).

[44] Эта «девы песнь» напоминает популярный романс из оперы «Русалка» «Приди в чертог ко мне златой», позднее упомянутый Пушки-

ным в «Евгении Онегине» (глава 2). Ср.: *К⟨раснопольский⟩ Н.* Русалка. Спб., 1804, ч. 1, с. 6—7.

[45] *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. М., 1949, с. 136.

[46] *Слонимский А. Л.* Первая поэма Пушкина. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937, т. 3, с. 200.

[47] *Розанов М. Н.* Пушкин и Ариосто. — Изв. АН СССР. Отд-ние обществ. наук, 1937, № 2—3, с. 410.

[48] *Аникин В. П.* Лироэпическая структура поэмы «Руслан и Людмила» и фольклор. — В кн.: Вопросы поэтики литературы и фольклора. Воронеж, 1977, с. 45.

[49] *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и начала XIX века, с. 431—432.


Глава 2


РОМАНТИЗМ
1820—1823

1

«Характеристическая черта гения Пушкина, — писал о поэте И. И. Пущин, — разнообразие. Не было почти явления в природе, события в обыденной общественной жизни, которые бы прошли мимо его, не вызвав дивных и неподражаемых звуков его музы; и потому простор и свобода, для всякого человека бесценные, для него были, сверх того, могущественнейшими вдохновителями».[1]

Впервые эта «характеристическая черта» возобладала в творчестве Пушкина в начале 1820-х гг. Сравнительно узкий круг как лицейских, так и петербургских (а отчасти и михайловских) впечатлений сменился для ссыльного поэта ошеломляюще бескрайними просторами. Долгий путь в Екатеринослав, посещение Кавказа и Крыма, возвращение оттуда в Кишинев, длительные поездки в Каменку, Киев, Одессу, путешествие по Молдавии — это чисто внешнее, географическое расширение круга впечатлений наполнялось особым внутренним смыслом. Живописная оригинальность южных пейзажей; этнографическая пестрота обступавших поэта нравов и обычаев; исторические воспоминания, невольно пробуждавшиеся в местах легендарных; героическая современность, с которой поэт столкнулся лицом к лицу; мелькание новых лиц, любовные увлечения, вольные разговоры в кругу друзей — все это уже само по себе не могло не затронуть впечатлительную натуру Пушкина. Может быть, никогда в жизни — ни до, ни после этого — он не ощущал так остро чувства свободы, чувства радостного обновления. Но это чувство было изначально отравлено: парадокс судьбы заключался в том, что свободу поэту принесла ссылка.

В стихотворении «Погасло дневное светило», самом первом из написанных на юге, в полном противоречии со своей внешней биографией поэт скажет

Искатель новых впечатлений,
Я вас бежал, отечески края...

(II, 147)

В черновом послании к «Зеленой лампе», более биографически точном, поэт признается:

В изгнанье скучном, каждый час,
Горя завистливым желаньем,
Я к вам лечу воспоминаньем...

(II, 264)

Но в послании «Чедаеву» мы встретим противоположную оценку:

Оставя шумный круг безумцев молодых,
В изгнании моем я не жалел об них...

(II, 187)

«Изгнанником неизвестным» (II, 190) назовет себя поэт в крымских октавах. И лишь в стихотворении «К Овидию» возникает наконец парадоксальная формула:

...изгнанник самовольный,[2]
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой...

(II, 219)

Оксюморон самохарактеристики («изгнанник самовольный»), выработанный в южной лирике Пушкина, весьма для нее характерен. Противоречивая сложность «большого мира», открывшаяся Пушкину в начале 1820-х гг., запечатлевается в самом стиле пушкинской лирики, антитетичной, оксюморонной, — ср.: «увядшие юноши», «великолепная могила», «их цепи лаврами обвил», «миртом меч обвил», «чудесный твой отец, преступник и герой», «мятежной вольности наследник и убийца», «ты жажда гибели, священный дар героя» и т. п.

Нетрудно заметить, однако, что все эти парадоксальные сочетания относятся к человеку в обществе; этой ипостаси человеческого духа противопоставлена иная: порыв к вечной красоте, — именно в эти годы в пушкинскую лирику входит в качестве основного антологический жанр, воспевающий гармоническое единение человека с природой.

Вместе с тем в фокусе пушкинской поэзии в эти годы оказывается противоречивый мир человеческой личности, воздействие на который внешних сил достаточно ощутимо. Героем поэзии Пушкина становится именно изгнанник,

добровольно ушедший из общества себе подобных или же отвергнутый ими, и лики героя различны: Овидий, Карагеоргий, Наполеон («изгнанник вселенной»), Байрон, Кирджали, Вадим, Сатана («изгнанник безнадежный»), кавказский пленник, разбойник.

Байроновские произведения читаются в это время Пушкиным как исповедь собственного сердца, и потому пушкинский байронизм — это не подражание, а сопереживание: [3] переадресуя пушкинские слова, обращенные к Кюхельбекеру, можно сказать, что Байрон для Пушкина — это «брат ⟨. . .⟩ по музе, по судьбам».

Важно подчеркнуть и то, что при всей романтической природе главного героя пушкинской поэзии 1820-х гг. между ним и поэтом сохраняется, как правило, некоторая дистанция: это не alter ego поэта, а скорее родственная душа, в обращении к которой своеобразно проявляется оптимистическое начало пушкинской поэзии.

Так, «следуя сердцем» за Овидием, который, согласно легенде, отбывал ссылку в тех же местах, что и Пушкин, угадывая его отчаяние, так понятное по собственной судьбе, поэт, казалось бы, с особой силой должен был почувствовать тяжесть своего собственного положения. По крайней мере, элегическая традиция предполагала именно такое развитие темы. Однако у Пушкина воспоминание о сходной участи страдальца, которое должно было бы усилить мрачное чувство, является залогом духовного возрождения. Размышляя о последних творениях Овидия, в которых тот «тщетный стон потомству передал», поэт иного времени обнаруживает, что собственная его судьба совсем не так сурова: для римлянина место его ссылки было далеким севером, для русского человека, это, напротив , мягкий юг. Эта неожиданная мысль позволяет сначала острее почувствовать страдания Овидия, а вслед за тем и понять неистребимость жизни, коль скоро вечная природа в другом сердце колеблет сходные струны. Отсюда полное горестного сочувствия, но все же светлое окончательное решение темы:

Утешься; не увял Овидия венец!
Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений.
И, жертва темная, умрет мой слабый гений
С печальной жизнию, с минутною молвой. . .
Но если обо мне потомок поздний мой,
Узнав, придет искать в стране сей отдаленной
Близ праха славного мой след уединенный —

Брегов забвения оставя хладну сень,
К нему слетит моя признательная тень,
И будет мило мне его воспоминанье.
Да сохранится же заветное преданье. . .

(II, 220)

Здесь уже намечается чрезвычайно характерное для зрелого Пушкина ощущение связи времен, проходящей через сердце поэта. Как правило, воспоминание о прошлом неизбежно рождает в пушкинском стихотворении мысль о будущем. Будущее же в свой черед отбрасывает свой свет на былое, и возникает представление о поступательном ходе времени, неистребимом его течении. Ср., например, в стихотворении, посвященном кончине Наполеона:

Хвала! он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

(II, 216)

Приведем еще один характерный пример, помогающий вскрыть динамику пушкинского стихотворения. «Сижу за решеткой в темнице сырой» — так начинается стихотворение «Узник», и действительность предстает здесь предельно ограниченным пространством, лишенным света и свободы. Однако достаточно найти душу сопереживающую — того, кто «задумал со мною одно», — и мир беспредельно расширяется в общем стремлении:

Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляет лишь ветер. . . да я!. . .

(II, 276)

Но эти поистине бескрайние просторы в пушкинской поэзии всегда соразмерны человеку. Следует только подчеркнуть, что в данном случае «мир» ощущается Пушкиным как естественная среда, как идеальная «вечная свобода», сплошь и рядом в действительности искаженная реальной историей.

Так в поэзии Пушкина возникает высокий элегизм романтического плана (ср. у позднего Баратынского: «Век шествует путем своим железным. . .»).

Намечая в герое первой своей южной поэмы обобщенный облик своего современника, Пушкин ставит задачу «изобразить это равнодушие к жизни и наслаждениям, эту

преждевременную старость души, которые сделались отличительными чертами молодежи 19-го века» (XIII, 52). Старческой усталости цивилизованного человека, безнадежно взыскующего: «Верните мне мою молодость» (первоначальный эпиграф к поэме, из Гете), — противопоставлена «младенческая простота» свободных нравов горцев.

Характер пушкинского Пленника проигрывал байроновским героям в энергии и силе: при всем своем свободолюбии он лицо пассивное, лишенное неистовства Корсара и Гяура, которые не признают никаких преград и запретов. Но тем самым характер героя в большей степени, чем у Байрона, если пока и не объяснен, то во всяком случае предопределен общественным воспитанием, современной действительностью. А главное — сочувственное внимание автора «Кавказского пленника» в поисках идеала перемещается на изображение жизни гордых «сынов Кавказа», сохранивших уклад дружной семьи, не знающих гибельного разобщения и ревниво охраняющих свою дикую вольность. Первоначально поэма и называлась «Кавказ» и открывалась описанием исполненного огненной отваги всадника-горца, в котором восхищенный взор поэта угадывал единение естественного человека с природой. Однако в ходе работы над произведением его героиней стала «дева гор», которая, полюбив «европейца», заражается его тоской, трактуемой как закономерный симптом одряхлевшего мира цивилизации. В последней исповеди Черкешенки:

Она исчезла, жизни сладость;
Я знала всё, я знала радость,
Но всё прошло, пропал и след...

(IV, 111) —

в соответствии с общей коллизией поэмы звучит неведомое «младенческому народу» элегическое уныние. Обретя свою личную судьбу, отличную от обычаев вольного племени, героиня неизбежно должна погибнуть.

Поэтому эпилог поэмы, смущавший многих критиков и казавшийся инородным дополнением к романтическому происшествию, принципиально важен: в нем, по мысли Пушкина-романтика, запечатлено будущее вольного Кавказа, уже соприкоснувшегося с цивилизацией и тем самым обреченного на гибель. Позднее Пушкин отчетливо выразит ту же мысль в стихотворении «К морю»:

Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

(II, 333)

В духе романтических представлений история подвергалась этическому суду и развенчивалась просветительская идея адекватности исторического прогресса и человеческого счастья.

Впрочем, время южной ссылки Пушкина совпало с рядом исторических событий, которые на первом этапе внушали надежду на достижимость идеалов свободы и вольности. Героика современной истории получила отражение в лирике Пушкина 1820-х гг. («Эллеферия, пред тобой», «Война», «Кинжал»). Естественным было и стремление Пушкина обратиться к героическим темам русской истории, что определило замыслы поэм «Мстислав» и «Вадим», — последний из этих замыслов приобрел и драматургическую форму.

Судя по известному нам драматургическому замыслу «Вадим» (план и первая сцена), конфликт защитника старинной новгородской вольности с самовластным варягом Рюриком Пушкин предполагал развить по законам классицистической трагедии — с характерным для нее вниманием к вольнолюбивому «гласу народа», не умолкающему в новых поколениях:

Вадим, надежда есть, народ нетерпеливый,
Старинной вольности питомец горделивый,
Досадуя, влачит позорный свой ярем;
Как иноземный гость, неведомый никем,
Являлся я в домах, на стогнах и на вече.
Вражду к правительству я зрел на каждой встрече...
Уныние везде, торговли глас утих,
Встревожены умы, таится пламень в них.
Младые граждане кипят и негодуют —
Вадим, они тебя с надеждой именуют...

(VII, 245)

Этот призыв Рогдая, сподвижника героя, сохраняя некоторые внешние черты национально-исторического колорита, по своему пафосу обращен к современникам поэта, призван пробудить в них вольнолюбивые помыслы.

Однако дальше первой сцены данный замысел так и не был развит. К героическим темам русской истории пушкинскую музу настойчиво призывала декабристская критика, к которой Пушкин был по-своему чуток. Но в то же

время декабристская литературная программа была уже архаичной для Пушкина, ибо она была в сущности программой просветительского классицизма, в исторических событиях прошлого видевшего прямую аналогию современности, ценившего в литературных произведениях политическую аллюзионность, считавшего задачей литературы прямую пропаганду свободолюбивых идей, видевшего в ней прежде всего средство воспитания гражданских идеалов.

Для осмысления эволюции творческого метода Пушкина в начале 1820-х гг. принципиальное значение имеют его искренние попытки следовать заветам декабристской критики, не увенчавшиеся, однако, успехом.

Особенно настойчиво декабристы требовали героики в откликах на вышедшую в 1820 г. в свет поэму «Руслан и Людмила», последняя глава которой внушала им надежды на то, что Пушкин сможет полностью посвятить свое творчество национально-героической теме.

Член Союза Благоденствия Н. И. Кутузов, сравнивая пушкинскую поэму со «Словом о полку Игореве», замечал: «Одни благородные, возвышенные чувства снискивают или, по крайней мере, должны снискивать уважение наше и приобретают хвалу потомства. Пожалеем, что перо Пушкина, юного питомца муз, одушевлено не чувствами, а чувственностью. Даря нас своими мечтами, под именем поэмы, он показал прелестные дарования, но и великие заблуждения 〈...〉 станем надеяться, будем просить Пушкина, дабы перестроил лиру свою для его славы и славы земли родной».[4]

В прямой связи с подобными призывами, как нам представляется, возникает пушкинский замысел о легендарном князе Олеге, развившийся, однако, по собственным пушкинским законам.

1 марта 1822 г. Пушкин переписал набело только что законченную «Песнь о вещем Олеге» (ПД, № 832, л. 6 об.). Когда же — примерно месяц спустя — в Кишинев пришли свежие петербургские журналы, то в одном из них («Новости литературы», № 11) поэт прочитал думу К. Ф. Рылеева «Олег Вещий», а в другом («Сын отечества», № 10) — стихотворение «К сочинителю поэмы „Руслан и Людмила“». Неизвестный собрат по перу, явно не новичок в литературе, скрывшийся за инициалами А. М., убеждал Пушкина «сбросить чувственной неги позорное бремя» и дать «лиру в удел» «доблести строгой». Пушкину уже приходилось слышать подобные призывы. Из тюремной камеры Тирас-

польской крепости о том же писал его друг, майор В. Ф. Раевский:

Оставь другим певцам любовь!
Любовь ли петь, где брызжет кровь. . .
〈. . . . .〉
. . . пора воззвать
Из мрака век полночной славы,
Царя-народа дух и нравы. . .[5]

Время действительно было неспокойным, насыщенным ожиданием перемен. Вся Европа пришла в движение. В десятом номере «Сына отечества» вслед за стихотворением можно было прочесть о борьбе греков против турецкого ига, об избрании революционного генерала Риего президентом испанских кортесов, о том, что во Франции вновь поднял трехцветное знамя генерал Бертон. В этих условиях обращение литературы к героическим страницам истории рассматривалось деятелями тайных обществ как род революционной пропаганды. Недаром начал «славить подвиги добродетельных или славных предков русских» Рылеев, открывая цикл своих дум «Олегом Вещим».

К этому призывал Пушкина и неизвестный А. М.:

Скажи мне, отважный питомец Камен,
  Покроется ль сильный бессмертною славой,
Когда не искусит он крепких рамен
  За ближних и братий на сече кровавой?.. [6]

«Скажи мне, кудесник, любимец богов», — писал в «Песни о вещем Олеге» Пушкин, совпадая в этой строке с автором послания и ритмически, и словесно. Казалось бы, такое совпадение было случайным.

Однако можно предположить, что Пушкин познакомился со стихотворением до его публикации.

Автором послания «К сочинителю поэмы. . .» был хорошо известный в пушкинское время, рано умерший поэт Александр Михайлович Мансуров (1800—1825?), член одного из ранних декабристских обществ. [7]

Еще в конце июля 1821 г. Пушкин в черновой тетради (ПД, № 831, л. 46) набросал следующий план: «Олег — в Византию — Игорь и Ольга — поход» (на л. 46 об. дата: 26 июля). Портреты Олега и Игоря изображены в верхней части того же листа и отчасти перекрывают начало какого-то письма на французском языке (рус. пер.: «Ваше письмо пришло весьма кстати, я нуждался в нем» — XIII,



⟨Поэма об Олеге Вещем⟩. План. Черновой автограф. 1821 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 831, л. 46.

523) и план произведения о разбойниках («I. разбойники, история двух братьев. . .» — IV, 373), в левом нижнем углу нарисована во весь рост Ольга, — и далее вправо помещены портреты Лувеля, Занда, Марата, в центре же листа Пушкин рисует также портрет руководителя гетерии Александра Ипсиланти и, как считает Г. Ф. Богач, портреты своего кишиневского знакомого Г. М. Кантакузина, одного из вождей гетерии, и его жены.

Таким образом, черновик сохранил след нескольких «декабристских» замыслов Пушкина, воплощенных несколько позже в стихотворении «Кинжал», в поэме «Братья разбойники», в балладе «Песнь о вещем Олеге». Непосредственным толчком к последнему замыслу послужило, как очевидно, сопоставление современности (движение гетерии) с легендарными походами Олега и Игоря на Константинополь. Что же касается произведения о разбойниках, то вначале (на л. 50) Пушкин пробовал его разработать в жанре баллады. Обратную эволюцию от поэмы к балладе претерпел замысел об Олеге. В этом случае отказ от замысла героической поэмы мог быть связан с разочарованием Пушкина в движении под руководством Александра Ипсиланти.

Впоследствии Пушкин признавался: «Видно мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических» (IV, 404). В полной мере этот принцип романтического художественного метода воплотился в «Песни о вещем Олеге», сюжетной основой которой стало именно предание, оцененное Карамзиным как исторически недостоверное: «Уважение к памяти мужей и любопытство знать все, что до них касается, благоприятствуют таким вымыслам и сообщают их отдаленным потомкам. Можем верить и не верить, что Олег в самом деле был ужален змеею на могиле любимого коня его; но мнимое пророчество волхвов, или кудесников, есть явная народная басня, достойная замечания по своей древности».[8]

Понятно, почему для Пушкина-романтика предание предпочтительнее истории — оно запечатлело не просто событие прошлого, но и его этическую оценку. Вместе с тем уже в то время Пушкин чрезвычайно дорожил точностью исторических деталей. В этом отношении характерен упрек, сделанный Рылееву как автору думы «Олег Вещий»: «Ты напрасно не поправил в „Олеге" герба России. Древний герб, святой Георгий, не мог находиться на щите язычника Олега; новейший двуглавый орел есть герб византийский и принят у нас во времени Иоанна III, не прежде. Летописец просто говорит: „Тоже повеси щит свой на вратах на показание победы"» (XIII, 176).[9]

Декабристская критика весьма сдержанно оценила «Песнь о вещем Олеге», осуждая в ней отход Пушкина от воспевания героики прошлого.[10] Между тем свободолюбивый пафос пушкинской баллады несомненен, хотя и заключается не в описании подвигов легендарного князя,

а в прославлении «правдивого и свободного вещего языка» поэзии, не подвластного суду современников.

Можно предположить, что в этих словах декабристы почувствовали косвенный отпор их попыткам направлять творчество Пушкина. Возможно, именно потому в полемических целях Пушкин и использовал звучную формулу из послания А. М. Мансурова («Скажи мне, отважный питомец Камен») в своей балладе.

Как бы то ни было, ни один из обширных поэтических замыслов Пушкина, вдохновленных декабристской литературной программой, не был им доведен до конца.

В конечном счете разочарование в просветительской идее торжества разума, обусловленное раздумьями над неутешительными итогами европейского освободительного движения (поражение революции в Испании, разгром карбонариев, первые неудачи гетерии и разброд ее вождей, приведший к трагическим последствиям)[11] и усилением аракчеевской реакции в России, предопределяет самый глубокий кризис мировоззрения Пушкина, разразившийся в 1822—1823 гг. и словно таивший в себе предчувствие грядущей трагедии, которая случилась два года спустя. Показательно, что примерно в это время Грибоедов приступает вплотную к работе над своей комедией, в которой также обозначился крах просветительских надежд. О том, что в творчестве Пушкина сомнение в просветительской идее неминуемого торжества разума прямо соотносилось с политическими событиями тех лет, говорят наброски стихотворений «В. Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг, напрасно я презрел») и «Мое беспечное незнанье», — из них впоследствии отлились две одинаково беспощадные лирические пьесы: «Свободы сеятель пустынный» и «Демон».

В том, что Пушкин одним из первых в России предощутил трагический поворот русской истории, не было ничего странного. Декабристского восстания с его исходом, конечно, в то время никто не мог предугадать, но «первый декабрист», В. Ф. Раевский, уже появился. Впрочем, не был ли «первым декабристом» сам Пушкин, еще за три года до восстания сосланный за свободолюбивые стихи, которые с восторгом воспринимались в широких кругах дворянской интеллигенции, в чем, казалось бы, можно было видеть залог торжества «духа времени»? Однако история показала, что миром правят не мнения, а власти. В творчестве Пушкина романтического периода вызрело убеждение, что

в мире действуют объективные законы,[12] поколебать которые человек не в силах, как бы ни были отважны и прекрасны его помыслы. Это определило трагическую тональность пушкинской музы.

Вместе с тем удивительным свидетельством неистребимости в душе поэта торжества идеала, обогащенного в жизненных испытаниях, явилось то, что в стихотворном наброске «Мое беспечное незнанье» таился и третий замысел, окончательно оформившийся значительно позже, в стихотворении «Пророк»:

Взглянул на мир я взором [ясным]
И изумился в тишине;
Ужели он казался мне
Столь величавым и прекрасным?
〈. . . . .〉
[И взор я бросил на] людей,
Увидел их надменных, низких,
[Жестоких] ветреных судей,
Глупцов, всегда злодейству близких.

(II, 293)

Видение жизни здесь, несомненно, более ясное. Правда, пока оно рождало лишь гнев на «боязливую толпу, жестокую, суетную, холодную». И все же зрелость, обострившая чувства поэта, была испытанием веры, а не ее окончательной потерей.

2

Автографы поэмы «Бахчисарайский фонтан» разбросаны по нескольким рабочим тетрадям Пушкина и дошли до нас в малой своей части. Они наглядно свидетельствуют о том, что замысел, вылившийся в поэму, вызревал на протяжении нескольких лет и, по всей вероятности, претерпевал за это время существенные изменения.

Творческая история поэмы обследована Г. О. Винокуром, готовившим текст для академического издания, и изложена им в специальной статье. Его наблюдения над рукописями поэмы в основном точны, если не считать убежденности исследователя в том, что уже «в течение летних месяцев 1822 г. возник черновой остов поэмы. 〈...〉 Вероятно, только заключительная часть оставалась „необработанной“».[13]

На первый взгляд, такой вывод подтверждается дошедшими до нас автографами поэмы. Обратимся к их анализу.

Самые ранние наброски, относящиеся к этому замыслу, мы находим в тетради ПД, № 831: на л. 39 об. — две отлившиеся после долгих исправлений строки (по тонкому наблюдению Г. О. Винокура, тема бахчисарайского фонтана изначально возникла как лирическая):

Там некогда [мечтаньем упоенный]
Я посетил дворец уединенный

(IV, 382);

на л. 48 об.:

Давлет-Гирей задумчиво сидит;
Драгой янтарь в устах его дымится,
Угрюмый двор кругом его молчит

(IV, 382)

и, наконец, на л. 49 об.—50 — написанные четырехстопным ямбом строки, которые соответствуют началу «Бахчисарайского фонтана»:

рассеянно взглянул
〈. . . . .〉
Так моря зыбкое стекло
Рисует ночью бурны тучи.

(VI, 382—383)

Первая из этих записей сделана незадолго до 5 июня 1821 г. (дата на л. 40 об.), последующие — вскоре после 24 августа 1821 г. (дата на л. 47 об.).[14]

Следующая группа автографов поэмы находится в тетради ПД, № 832: на л. 19—29 (и отчасти на л. 8 об.) сохранились черновые строки, соответствующие стихам 31—79, 166—228, 482—558 окончательного текста (см.: IV, 384—400). Здесь содержатся три последовательных эпизода — первое упоминание о женах Гирея и евнухе; рассказ о судьбе Марии; лирический эпилог. Между этими сохранившимися фрагментами несколько листов было Пушкиным вырвано. Отсюда и создается впечатление, что первоначально в тетради ПД, № 832 вчерне был записан весь «остов поэмы».

Однако это впечатление обманчиво.

Нетрудно подсчитать, что на двух сторонах одного листа в тетради ПД, № 832 у Пушкина умещалось немногим более 20 строк чернового текста. Между тем один центральный эпизод (рассказ о встрече двух героинь и

их гибели), без которого нельзя себе представить пушкинской поэмы, занимает около 200 строк, т. е. предполагает, по крайней мере, около десяти заполненных черновых листов, которые должны были бы быть между сохранившимися листами 23 и 24 рабочей тетради, если бы в ней когда-то существовал «остов поэмы». Но здесь было вырвано всего два листа, которые содержали заключение рассказа о Марии. Характерно, что лицевая сторона л. 24 в тетради осталась незаполненной, — по-видимому, рассказав о Марии, Пушкин в то время еще не нашел перехода к лирическому описанию фонтана, мысль о котором возникла у поэта ранее, незадолго до 26 марта 1822 г. Дата эта обозначена внизу л. 8 об., на котором записаны строки:

[Таится хладная] Журчит за мрамором вода
И каплет [вечными] тихими слезами
Не умолкая никогда. . .

(IV, 393)

Другими словами, ничто пока не намекало на драматические события, составляющие сюжет «Бахчисарайского фонтана». Редакция 1822 г. заключала в себе только легенду о польской княжне, узнице гарема, и лирическое повествование о «брегах Салгира».[15]

Создается впечатление, что в таком виде стихи представляли собою какой-то фрагмент более общего замысла или же, по крайней мере, характерный для Пушкина жанр лирического «отрывка».[16]

Этот вывод подтверждает третий автограф поэмы, сохранившийся в тетради ПД, № 834. Здесь, на л. 1, переписывается набело текст (с заголовком «Отрывок») «Ты, сердцу непонятный мрак. . .». В составе его, в конце второго столбца, следовал фрагмент, позднее отделенный от «Отрывка» и получивший заглавие (вписанное позже) «Иностранке»:

На языке тебе невнятном
Стихи прощальные пишу;
Но в заблуждении приятном
Вниманья твоего прошу:
Мой друг, доколе не увяну,
В разлуке чувство погубя,
Боготворить не перестану
Тебя, мой друг, одну тебя.

(II, 271)

Черновой автограф этих же стихов находим в тетради ПД, № 830, на л. 63 об. (на л. 64 дата: 22 июня 1822 г.) с заголовком «Гр⟨узинке⟩», который обычно расшифровывается как «Гречанке». В этой тетради стихотворение имело такую концовку:

Я ⟨буду⟩ [помнить], друг любимый,
В [уединенной] тьме ночей
Твой поцелуй неутолимый
И жар томительных очей.

(II, 786)

С процитированными строками, в свою очередь, перекликался отрывок, записанный на л. 47 об. той же тетради:

Чей голос выразит ясней
И нежность и тоску желаний,
Чей страстный поцелуй живей
Твоих язвительных лобзаний.

(IV, 400)

Последние строки (слегка измененные) войдут в текст «Бахчисарайского фонтана», характеризуя Зарему, но первоначальный их набросок в 1822 г. (в тетради ПД, № 830) не был, по-видимому, связан с поэмой.

Как нам представляется, именно отделенные от текста «Ты, сердцу непонятный мрак. . .» и составлявшие первоначальную редакцию стихотворения «На языке тебе невнятном» строки стимулировали работу Пушкина над поэмой «Бахчисарайский фонтан» в тетради ПД, № 834.

На обороте л. 1 Пушкин набело переписывает следующие строки:

Исполню я твое желанье,
Начну обещанный рассказ.
Давно печальное преданье
Поведали мне в первый раз.
Тогда я в думы углубился,
Но ненадолго — резвый ум,
Забыв веселых оргий шум,
Невольной грустью омрачился.
Как быстро легкой чередой
Тогда сменялись впечатленья,
Веселье — тихою тоской,
Печаль — восторгом упоенья. [17]

(IV, 401)

«Гр ⟨узинке?⟩». Черновой автограф. 1822 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 830, л. 63об.

«Бахчисарайский фонтан». Вступление, план. Черновой автограф. 1823 г. ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 834, л. 1об.

По-видимому, это непосредственное продолжение записанного на лицевой стороне листа и процитированного выше «Отрывка», который заканчивался строками: «Боготворить не перестану Тебя, мой друг, одну тебя». Здесь, на л. 1 об., Пушкин начинает перерабатывать текст. И тогда среди черновых вариантов на л. 1 об. наконец возникает план поэмы:

Гарем
Мария
Гирей и Зарема
Монах — Зарема и Мария
Ревность. Смерть М⟨арии⟩ и Зар⟨емы⟩
Бахчисарай⟨ский⟩ Ф⟨онтан⟩.[18]

Ясно, что — будь она в тетради ПД, № 832 в «остове своем» уже оформившейся — поэма не нуждалась бы в плане. План понадобился потому, что в поэму была введена новая героиня, Зарема, характер которой был предвосхищен в последнем четверостишии текста, отброшенного в «Отрывке», и это определило драматическую коллизию окончательной редакции произведения. План этот впоследствии был четко реализован Пушкиным — с характерной заменой второго и третьего пунктов (первоначальный набросок плана в первом и втором пунктах по сути дела отражал текст, уже написанный в тетради ПД, № 832).

На л. 3 об. сохранилась концовка поэмы: «Я помню столь же милый взгляд ~ Вокруг утесов Аю-Дага»; [19] остальной текст черновика новой редакции, следовавший за л. 1 (18 листов), был впоследствии из тетради вырван и до нас не дошел.

Когда в тетради ПД, № 834 была написана эта новая редакция? На этот счет мы, на наш взгляд, имеем вполне недвусмысленное свидетельство Вяземского (первое упоминание о поэме), который со слов очевидца сообщал А. И. Тургеневу 30 апреля 1823 г., что Пушкин «пишет новую поэму „Гарем“ о Потоцкой, похищенной когда-то ханом; событие историческое».[20] В тетради ПД, № 832 еще не было поэмы в таком виде, который бы оправдывал данное название. «Гаремный эпизод» там занимал всего несколько строк.

Что же представляла собою предшествующая редакция поэмы в тетради ПД, № 832?

Чтобы понять это, следует вспомнить, что всего двумя листами от рассказа о Марии отделены в тетради ПД, № 832 черновые наброски, озаглавленные «Таврида» (л. 13—

17 об.). Б. В. Томашевский, убедительно реконструировавший художественную соотнесенность этих отрывков, показал, что данный замысел должен был начинаться с фрагмента «Ты, сердцу непонятный мрак. . .» — того самого, которым в тетради ПД, № 834 и открывается перебеленный текст поэмы («Отрывок»), позже перешедший в черновик и, с выработкой нового плана, замененный существенно иным замыслом.

Не связывая отрывков «Тавриды» с рассказом о Гирее и его пленнице Марии (ПД, № 832, л. 20—29), Б. В. Томашевский утверждает: «Прежде всего мы видим, что в этих набросках совершенно отсутствует эпический сюжет. Но в то же время присутствие в них сюжета лирического не дает возможности предположить, что это — введение в эпическую поэму. Пристроить всю довольно сложную конструкцию лирических излияний к предполагаемому эпическому сюжету невозможно. Эти отрывки замкнуты в себе и могли развиваться только в пределах намеченной темы (тема эта определяется Б. В. Томашевским так: «Любовь сильнее смерти», — *С. Ф.*). Поэтому следует решительно отказаться от термина „поэма" по отношению к „Тавриде" Пушкина. Это, конечно, элегия, но развернутая до не совсем обычных размеров».[21]

Между тем в пушкиноведении уже обращалось внимание на то, что Пушкину была известна «элегическая поэма» «Таврида, или Мой летний день в таврическом Херсонисе. Лироэпическое песнопение, сочиненное капитаном Семеном Бобровым» (1798).[22] Это было довольно оригинальное создание. Здесь описывался, с попутными историческими медитациями (от легенд древнего Крыма до прославления Павла I и выпадов против французской революции), один таврический день, флора и фауна Крыма, земного прообраза небесного рая. Описание прерывалось тремя (утренней, полдневной и вечерней) благочестивыми беседами Шерифа (потомка Магомета) с молодым Мурзой, странным образом сводившимися к прославлению христианства, под эгидой которого только и возможно благоденствие крымских мусульман. Здесь же изображались «пастухи-кадизаделиты» и воспроизводились их песни. Время от времени автор вспоминал о своей возлюбленной, названной Зареной (от «заря»). Описание дня в «священном Херсонисе», по мысли С. Боброва, символизировало не только жизнь человеческую, но и судьбу человечества.

В целом грандиозное здание «лироэпического песнопе-

ния» было, конечно, уродливым, но и замысел его, и отдельные удачные строки привлекли внимание Пушкина. Позднее в письме к Вяземскому (1—8 декабря 1823 г.) он заметил: «Меня ввел в искушение Бобров: он говорит в своей „Тавриде“: „Под стражею скопцов гарема“. Мне хотелось что-нибудь у него украсть, и к тому же я желал бы оставить русскому языку некоторую библейскую похабность» (XIII, 80). Уже отмечалось в литературе (Г. О. Винокуром), что к Боброву восходят и выражение «брега Салгира», и имя героини «Бахчисарайского фонтана» Зарема, измененное, очевидно, в угоду рифме («гарема»). Отметим и ту любопытную деталь, что позже в «Отрывке из письма к Д.», написанном в конце 1824 г. в Михайловском и приложенном к третьему изданию «Бахчисарайского фонтана», Пушкин, вспоминая свои крымские впечатления 1820 г., скажет: «. . .тут посетили меня рифмы. Я думал стихами. Вот они:

К чему холодные сомненья?
Я верю: здесь был грозный храм. . .»
(IV, 404)

Считается, что это явный анахронизм, так как стихотворение «Чедаеву», цитируемое Пушкиным, написано не в 1820 г., а в конце 1824 г., когда Пушкину стали известны «холодные сомнения» И. М. Муравьева-Апостола относительно существования некогда храма Дианы в Тавриде. И все же, по-видимому, Пушкин в Крыму действительно вспоминал похожие стихи, — но не свои, а Боброва:

Я здесь хочу поведать вам,
Какое *дружбы торжество*
Единожды в сем *страшном храме*
Открылось от ведомых к жертве
⟨. . . . .⟩
Сей страшный жертвенник всегда,
Убивством странных пресыщаясь,
Дымился от кровавой влаги. . .[23]

Подчеркнутые нами слова, очевидно, не случайно перешли потом в текст пушкинского стихотворения.

Заметим, что и самое начало пушкинской «Тавриды» находит некоторое соответствие в бобровских строках:

И ты — ты, мыслящий теперь,
Духовный человек — сын неба ⟨...⟩
Куда ты мнишь полет свой взять?

В безвестный круг — в бескровно царство!
В духовну область тех умов,
Которые там — там сияют?. .[24]

Но дело, разумеется, не только в отдельных строках или в отдельных темах.

Черновые записи Пушкина 1822 г. свидетельствуют, как настойчиво он пытался отделаться от байроновского «диктата» в поэме, в полной мере обнаружившегося в «Кавказском пленнике». Пушкин готов был даже возвратиться к «архаичным» формам поэмного повествования, отчасти уже преодоленным в «Руслане и Людмиле», снова принимаясь за «Бову».

Более всего в 1822 г. продвинулся замысел поэмы о разбойниках, в сюжете которой отчасти использовалась народная драма «Лодка». Впоследствии Пушкин писал, что он сжег эту поэму. От нее остался один эпизод, «Братья разбойники», где, основываясь на реальном происшествии, он вполне самостоятельно развил тему, лишь слегка намеченную в байроновском «Корсаре», в описании острова пиратов. Посылая «Братьев разбойников» Вяземскому, Пушкин заметил: «Некоторые стихи напоминают перевод „Шильонского узника". Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года» (XIII, 74).

В свое время также «нечаянно» сошелся с Байроном Пушкин в элегии «Погасло дневное светило». Что же касается «Кавказского пленника», то здесь опыт Байрона использовался вполне сознательно. Вместе с тем лирические описания кавказской природы и быта черкесов обнаруживали существенные потенции собственно пушкинской музы, — недаром впоследствии именно это Пушкин ценил в своей поэме. Понятно поэтому его желание в «Тавриде» полностью довериться своему лирическому дару, не подменяя себя «байроническим» (в духе Чайлд-Гарольда) героем. Недаром, обозначая сразу же заглавие новой поэмы — «Таврида» (вспомним, что первая южная его поэма первоначально называлась «Кавказ»), Пушкин берет для нее прежний, заготовленный для «Кавказского пленника» эпиграф из Гете: «Верните мне мою молодость».

Однако лирический монолог приобретал аморфные формы, превращался в растянутую элегию, и, вероятно, по этой причине в апреле 1823 г. Пушкин вновь возвращается к сюжетному повествованию, тем самым опять подпа-

дая под влияние Байрона, в то время бывшего властителем его дум. «„Бахчисарайский фонтан“ слабее „Пленника“, — позже заметит Пушкин, — и, как он, отзывается чтением Байрона, от которого я с ума сходил» (XI, 145).

И все же главный герой поэмы несет в себе лирическое, пушкинское мироощущение, как бы он ни был своеобразно колоритен внешне. Властитель гарема одухотворен внезапно пробудившейся в нем чистой любовью. По существу та же лирическая тема обдумывалась Пушкиным в пору его работы над крымской поэмой в связи с иным замыслом — о влюбленном бесе; черновики и рисунки, относящиеся к этому замыслу, недаром перемежаются в рабочей тетради ПД, № 832 с набросками «Тавриды». Тема противопоставления двух женщин (внушивших любовь «земную» и «небесную») развита и в лирике Пушкина.

Любопытен в поэме и другой герой — Евнух. Почти все критики, высоко оценившие «Бахчисарайский фонтан», выразили недоумение, почему эта эпизодическая фигура оказалась в пушкинской поэме столь заметной (Евнуху посвящено гораздо больше строк, нежели Гирею). Между тем в этом образе была своеобразно объективирована — в крайнем выражении — элегическая «охладелость чувств». Повествование об Евнухе подчас отзывается прямой элегией:

Ему известен женский нрав;
Он испытал, сколь он лукав
И на свободе и в неволе:
Взор нежный, слез упрек немой
Не властны над его душой;
Он им уже не верит боле.

(IV, 157)

Характерна описка Пушкина, допущенная в плане поэмы: здесь вместо «Евнух» помечено «Монах».

Подлинной удачей поэмы стали два женских характера, которые (в отличие от героинь восточных поэм Байрона) детерминированы средой, по-просветительски объяснены «климатом» и «нравами». В сущности, здесь Пушкин уже предвосхищает принципы историзма и народности в трактовке характеров. Поэтому, как с удовлетворением отмечал Пушкин, «сцена Зар⟨емы⟩ с Марией имеет драматическое достоинство» (XI, 145). Действительно, убедительная психологическая достоверность героинь позволяет не придумывать для них эффектных «физических движений страстей» (XI, 145), — драматическое напряжение централь-

ной сцены поэмы зиждется исключительно на духовном противоборстве Заремы и Марии.

В окончательной редакции эпическая природа пушкинской поэмы выступила на первый план. Дорожа энергией рассказа, Пушкин отбросил лирическое вступление, начав, по своему обыкновению (а не просто вослед «Абидосской невесте» Байрона, как обычно считается), повествование с массовой сцены; характерно, однако, что здесь она перенесена в интерьер и в ней крупным планом показан один герой (ср. зачины «Руслана и Людмилы», «Кавказского пленника», «Братьев разбойников», «Цыган»). В фабуле поэмы тем не менее Гирей не играет главной роли, но он задает определенную лирическую тему, которая разрешается в эпилоге поэмы в авторской исповеди.

Пушкин решил напечатать поэму после долгих раздумий, которыми он поделился с Вяземским (письмо от 4 ноября 1823 г.): «Вот тебе, милый и почтенный Асмодей, последняя моя поэма. Я выбросил то, что цензура выбросила б и без меня, и то, что не хотел выставлять перед публикою.[25] Если эти бессвязные отрывки покажутся тебе достойными тиснения, то напечатай ⟨...⟩ еще просьба: припиши к Бахчисараю предисловие или послесловие» (XII, 73).

Как известно, Вяземский не понял желания Пушкина сопроводить поэму историко-этнографическим введением или заключением с целью скрасить впечатление ее фрагментарности, неполной слитности ее эпической и лирической частей, что, в свою очередь, было вызвано невозможностью для поэта в лирическом «отступлении» прямо «признаваться» в переживаниях, сходных с Гиреевыми.

«Любовный бред» (XIII, 68), выпущенный из поэмы, породил легенду об «утаенной любви» Пушкина. В настоящее время принято при публикации поэмы дополнять лирический эпилог восемью строками, сохранившимися в рукописи:

[Безумец!] полно! перестань,
Не оживляй тоски напрасной,
Мятежным снам любви несчастной
Заплачена тобою дань —
Опомнись: долго ль, узник томный,
Тебе оковы лобызать
И в свете лирою нескромной
Свое безумство разглашать?

(IV, 170—171)

Считается, что Пушкин лишь потому не включил этих строк в печатную редакцию, что не хотел компрометировать женщину, внушившую ему особое чувство, которое он пронес чуть ли не через всю жизнь. При непредвзятом взгляде на эти строки заметно, что Пушкин в данном случае скорее мог опасаться того, что какая-нибудь из его современниц могла всерьез принять «любовный бред» на свой счет. Главное же было вовсе не в этом. В лирическом эпилоге к поэме намечена параллель автора и «лирического адресата» с Гиреем и Марией (ср.: «Я помню столь же милый взгляд И красоту еще земную»). При таком параллелизме лирическая героиня поэмы воспринимается, подобно Марии, как погибшая, — отсюда чувство трагической вины перед ней (как и у Гирея перед Марией) у автора. Восемь же процитированных выше строк этот параллелизм до некоторой степени разрушали, потому-то и были, вероятно, вычеркнуты из окончательной редакции поэмы. Нам представляется, что и в современных изданиях эти строки не следует включать в дефинитивный текст.

Лирический финал поэмы едва ли правомерно прямо проецировать на реальную биографию Пушкина: он должен был быть написан в том элегическом ключе, в каком выдержана лирическая тема «Бахчисарайского фонтана». Другими словами, здесь должна была быть развита тема Гирея, не получившая фабульного развития, — тема трагической вины перед любимой женщиной.

В литературе уже отмечалось,[26] что восемь выкинутых из печатной редакции строк перекликаются с загадочным фрагментом «Вечерня отошла давно. . .», сохранившимся в пушкинских черновиках и повествующим об исповеди грешника, ср.:

Монах

Несчастный — полно, перестань,
Ужасна исповедь злодея!
Заплачена тобою дань
Тому, кто в мщенье⟨?⟩ свирепея⟨?⟩
Лукаво грешника блюдет —
И к вечной гибели ведет.
Смирись! опомнись! [время, время]
покров⟨?⟩
Я разрешу тебя — грехов
Сложи мучительное [бремя].

(II, 298)

На наш взгляд, в этом фрагменте Пушкин дает свою интерпретацию финала байроновской поэмы «Гяур» (лирическим аналогом которой служат «Поэмы к Тирзе»). Напомним, что Пушкин принимался за перевод этой поэмы (см.: II, 469), что строки о «печальном предании» из предполагаемого лирического вступления к «Бахчисарайскому фонтану» также являются, по справедливому наблюдению Г. О. Винокура, вариацией на тему «Гяура» — ср.: «. .рассказ мой будет печальный рассказ, и пусть слушатели мои верят, что тот, кто первый слышал его, скорбел не без причины».[27] Позже, готовя поэму к третьему изданию, Пушкин в стихотворении «Заклинание» («О, если правда, что в ночи. . .») снова вспомнит байроновскую героиню — Леилу.

«. . .мысль поэмы, — замечал В. Г. Белинский, — перерождение (если не просветление) дикой души через высокое чувство любви. Мысль великая и глубокая! Но молодой поэт не справился с нею, и характер его поэмы в ее самых патетических местах является *мелодраматическим*».[28] Это не повредило читательскому успеху поэмы, мечтательный, умиротворенный лиризм которой менее всего поддается логизированию, возбуждает сильное эмоциональное поле, тревожит и стимулирует воображение читателей.

Как всегда это случается у Пушкина, не воплощенный в полной мере творческий замысел (поэма «Таврида») возбудил целый ряд сопутствующих замыслов.

Тема сопоставления любви «земной и небесной» прослеживается в поэме о разбойниках, в «Актеоне», в «Мстиславе», в «адской поэме», в «Гавриилиаде». Случайно ли, что некоторые из этих замыслов сюжетно тяготеют к крымским преданиям? Уже упоминалось о том, что легенда считает Диану (ср. поэму «Актеон») таврической героиней. Таврида досталась в удел сыну Владимира, Мстиславу (что отмечается Пушкиным в выписке из «Истории. . .» Карамзина — см. л. 7 об. тетради ПД, № 832). «Адская поэма»,[29] замысел которой сохранился в основном в виде графических сюит в тетрадях ПД, № 831 и ПД, № 832, подчас в непосредственной близости к черновикам «Бахчисарайского фонтана», также тяготеет к крымским легендам: так, в тетради ПД, № 834 (л. 18), около наброска строфы XLVI первой главы романа «Евгений Онегин», сохранилась зарисовка «Золотых ворот» Карадага, которые в Крыму зовутся «Шайтан капу» («Чертовыми воротами») и, по местной легенде, являются входом в Аид.[30]

«Самая романтическая поэма» Пушкина нередко считается в пушкиноведении вершиной, замыкающей горную цепь.

Такое представление о «Бахчисарайском фонтане» едва ли обоснованно.

Если говорить не об отдельных перекличках строк, а об обретенном в процессе работы над «Бахчисарайским фонтаном» творческом опыте, то эта поэма должна быть поставлена в прямую связь с романом в стихах «Евгений Онегин». Первые главы его будут исключительно посвящены разработке характеров главных героев, истории их воспитания. По ходу такого рассказа возникнут свободные лирические импровизации, и в них — тоже лирическими средствами — будет намечен особый характер, характер автора, со своей особой судьбой. Автор свободно заживет на страницах романа, не рядясь в одежды персонажей.

В «Бахчисарайском фонтане» эпический рассказ и лирика еще не слились воедино, но, может быть, не менее важно было их прежде всего дифференцировать, не подменяя одно другим (как это отчасти случилось в «Кавказском пленнике»). Поэма получилась фрагментарной, словно таящей в себе нечто недосказанное, что и придало ей особую прелесть, заинтриговав не только читателей пушкинской поры, но и позднейших литературоведов, вступивших в споры об «утаенной любви».

Но самого Пушкина поэма уже не удовлетворяла. Его воображение тревожил замысел романа в стихах.

Примечания

[1] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 114.

[2] В «Словаре языка Пушкина» (М., 1959, т. 3, с. 21) это определение справедливо трактуется как «добровольный, по собственной воле», хотя, очевидно, в нем следует отметить и еще один оттенок значения: «непокорный».

[3] См.: *Жирмунский В. М.* Пушкин и Байрон. Л., 1978, с. 22—23.

[4] Сын отечества, 1821, ч. 67, № 5, с. 209—210. См. об этом отзыве в кн.: *Томашевский Б. В.* Пушкин. М.; Л., 1956, кн. 1, с. 354—355. 1956, кн. 1, с. 354—355.

[5] *Раевский В. Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967, с. 154 (стихотворение датировано в одном из списков 28 марта 1822 г.).

[6] Сын отечества, 1822, ч. 76, № 10, с. 129.

[7] Н. И. Мордовченко помещал стихотворение «К сочинителю поэмы „Руслан и Людмила"» в число стихотворений, приписываемых А. Бестужеву (см.: *Бестужев-Марлинский А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1961, с. 254—256, 299—300). Подлинное авторство этого стихотворе-

ния было раскрыто Б. В. Томашевским (см.: Учен. зап. ЛГУ им. А. А. Жданова. Сер. филолог. наук, 1955, вып. 25, с. 205—206). О принадлежности А. М. Мансурова к декабристскому обществу известно из показаний Н. С. Бобрищева-Пущина (см.: Восстание декабристов: Документы. М., 1969, т. 12, с. 362—364). Послание «К сочинителю поэмы...» мог передать Пушкину Н. С. Басаргин, который встречался с поэтом в Тульчине в феврале 1821 г. и был близко знаком и с Н. С. Бобрищевым-Пущиным, и с А. М. Мансуровым. Заметим, что в это время Мансуров был в Москве (откуда и выехал Басаргин в Тульчин), как о том свидетельствует помета на стихотворении Мансурова «Тополь»: «Москва. 3 марта 1821» (см.: Подснежник. Спб., 1829, с. 158).

[8] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Спб., [1818], т. 1, с. 142.

[9] Та же мысль была повторена Пушкиным еще дважды (см.: II, 741 и XIII, 54).

[10] См. в переписке Пушкина: XIII, 139, 141.

[11] В Кишиневе Пушкин задумал поэму и перевел две народных молдавских песни — о раздорах в стане гетеристов (см. об этом на с. 252).

[12] См.: *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965, с. 323.

[13] *Винокур Г.* Крымская поэма Пушкина. — Кр. новь, 1936, № 8, с. 232, 234.

[14] В конце тетради, на л. 70 (это последний заполненный текстом лист), мы находим беловой автограф (с немногими поправками) песни «Дарует небо человеку...», но, по всей вероятности, она была занесена сюда значительно позже, когда в сюжет поэмы уже была введена Зарема (ср.: «Но всех блаженней, о Зарема...»).

[15] На л. 26 тетради ПД, № 832 записанный в 1822 г. текст первоначально кончался строкой «Фонтаном слез потом назвали». Судя по характеру почерка, позже здесь был записан фрагмент «Он кончен верный мой рассказ ~ О возраст...» (IV, 394) — и одновременно с этим фрагментом скорописью, без помарок записана эпиграмма «Певец Давид был ростом мал». Эпиграмма эта не могла быть написанной ранее конца мая 1824 г., когда у Пушкина обострились отношения с М. С. Воронцовым (ср. замечание Ю. Н. Тынянова о том, что тема эпиграммы могла быть навеяна стихотворением Грибоедова «Давид», напечатанным в ч. 1 альманаха «Мнемозина» (ценз. разр. — 17 января 1824 г.): *Тынянов Ю.* Заметки о Грибоедове. — Звезда, 1941, № 1, с. 124). Следовательно, и фрагмент «Он кончен, верный мой рассказ...» был создан не ранее мая 1824 г. (в нем был отчасти переработан текст, записанный на л. 1 об. тетради ПД, № 834, — «Исполню я твое желанье...»).

[16] Об этом жанре см.: *Сандомирская В. Б.* «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы, Л., 1979, т. 9, с. 69—82.

[17] Данному тексту предшествовали тщательно зачеркнутые Пушкиным буквы, которые (очевидно, по аналогии с посвящением «Кавказского пленника») расшифрованы в академическом издании как Н. Н. Р. (т. е. «Н. Н. Раевскому»), хотя уверенному прочтению они не поддаются. Г. О. Винокур (см.: Кр. новь, 1936, № 8, с. 234—235) заметил, что эти строки оформились из лирического эпилога поэмы; но, как указывалось нами выше, аналогичные строки в тетради ПД, № 832 (л. 26) были записаны не ранее мая 1824 г.

[18] Очевидно, позже здесь же было набросано третье четверостишие («На чуждые черты взирая...») новой редакции стихотворения

«Иностранке», которое в таком виде было переписано в тетрадь № 833 (л. 26).

[19] Строка «Вокруг утесов Аю-Дага» кончает страницу, но здесь мы не находим обычного для Пушкина знака концовки. Таким образом, текст «Бахчисарайского фонтана», очевидно, заканчивался в тетради ПД, № 834 на следующей странице (л. 3а), но далее лист вырван; на обороте его с самого начала были прозаические записи (можно разобрать обрывки слов «лите⟨ратура⟩», «имение»).

[20] Архив братьев Тургеневых. Пг., 1921, вып. 6, с. 16.

[21] *Томашевский Б. В.* «Таврида» Пушкина. — Учен. зап. ЛГУ им. А. А. Жданова, Сер. филол. наук, 1949, вып. 16, с. 113.

[22] См. сообщение Н. В. Фридмана в кн.: Докл. и сообщ. филол. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова, 1947, вып. 3, с. 77. Впоследствии Н. В. Фридман, очевидно под влиянием Б. В. Томашевского, заметил: «Но эта поэма («Таврида» Боброва, — *С. Ф.*) не была «крымским источником для романтика Пушкина» (*Фридман Н. В.* Романтизм в творчестве А. С. Пушкина. М., 1980, с. 100).

[23] *Бобров С.* Таврида... Николаев, 1798, с. 121—122.

[24] Там же, с. 145.

[25] Это замечание тоже, между прочим, служит косвенным доказательством единства замыслов «Тавриды» и «Бахчисарайского фонтана». Действительно, именно в первоначальном замысле лирической поэмы содержались в обилии мысли о бессмертии (чуждые христианской ортодоксальности) и «любовный бред».

[26] См.: *Соколов А. Н.* Очерки по истории русской поэмы XVIII и начала XIX века. М., 1956, с. 515.

[27] *Байрон.* Полн. собр. соч. Спб., 1894, т. 4, с. 141.

[28] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 380.

[29] Об этом замысле см.: *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес» (неосуществленный замысел Пушкина). — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960, т. 3.

[30] См.: *Тархов А. Е., Джунь В.* «Там колыбель моего Онегина». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 20—21.

 *Глава 3* 

СТАНОВЛЕНИЕ РЕАЛИЗМА
1823—1828

1

В начале 1820-х гг. поэма стала основным жанром пушкинского творчества. И это не случайно. Романтическая поэма исследовала взаимоотношения Человека и Мира. Романтический принцип противопоставления героя окружающей среде, обнаруживший несовершенство общественных отношений и противоречивую сложность мира, побуждал поэта к анализу как среды, так и характеров героев. В обоих случаях (непосредственно и отраженно) выявлялся некий культурный уклад. На антитезе различных культур построены коллизии «Кавказского пленника» и «Бахчисарайского фонтана». Уже в это время в творчестве Пушкина вызревают в синкретическом виде принципы народности и историзма, понимаемые еще как некая данность, изначальная особенность общественного бытия человека (история как естественный порядок, определяющий обычаи и нравы прошлого). Вместе с тем и в «Кавказском пленнике», и в «Бахчисарайском фонтане» Пушкин прослеживает в психологической драме героев (Черкешенки, Гирея) симптомы воздействия на традиционные нравы культур, принадлежащих к иным этапам развития человечества. Причем в противоположность руссоистской доктрине, определяющей проблематику «Кавказского пленника» (пагубное искажение естественных нравов под влиянием цивилизации), в «Бахчисарайском фонтане» европейская (христианская) духовность трактуется как залог просветления, возвышения героя.

Сама стремительность исторических событий, свидетелем которых довелось быть Пушкину, убеждала его в том, что сила современных обстоятельств, определяющих судьбу человека, едва ли не более значима, нежели «естественное» его состояние.

Возобладание подобного взгляда на судьбу человека демонстрирует творческая история стихотворения «К морю» (1824). Черновик этого стихотворения, вероятно, находился на вырванных в конце тетради ПД, № 834 листах и, судя по содержанию, написан незадолго до отъезда (31 августа) из Одессы. В этой редакции, под названием «Морю», стихотворение было перебелено (в составе семи строф) в тетради ПД, № 835 (л. 12 об.—13) в середине сентября (на л. 11 об. дата: «5 сентября», на л. 17 — «26 сентября»):

Прощай, свободная стихия!
Последний раз передо мной
Ты катишь воды голубые
И блещешь гордою красой.
⟨. . . . .⟩
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

(II, 331—333)

Стихотворение вдохновлено мечтой о побеге из ссылки, которой не суждено было осуществиться: последовала новая ссылка, еще более тяжкая и унылая. Но конкретно-биографические мотивы здесь почти неразличимы: пафос стихотворения — в романтическом уподоблении души поэта свободной стихии моря. Это своего рода развитие темы элегии «Погасло дневное светило», более горестное, но вместе с тем по-пушкински просветленное: свободная душа поэта — вызов «молчаливой пустыне».

Однако уже в конце сентября Пушкин начинает переработку белового автографа, насыщая элегию политической тематикой, придающей стихотворению высокий философский характер. Сюда вводится тема поверженного Наполеона, разработка которой продолжается на л. 18 (позднее четыре четверостишия из набросанных здесь переносятся в стихотворение «Наполеон»); здесь же набрасываются строки о Байроне. Позже были еще добавлены четвертая и пятая строфы окончательной редакции (до 10 октября, когда стихотворение было послано Вяземскому — см.: XIII, 111), и произведение превратилось в лирическое раздумье о судьбе человека эпохи Наполеона и Байрона, о жестокой власти исторических обстоятельств над духовно не смирившейся личностью. В новом контексте намек на новую ссылку приобрел существенно иное значение: она

воспринималась в ряду проявлений «железного века», который погубил двух «бурных гениев».

Можно предположить (см. подробнее об этом ниже, в разделе, посвященном «Евгению Онегину», с. 161, 167), что, вводя в роман в стихах нового героя, Ленского (по первоначальной характеристике, это «крикун, мятежник и поэт» — VI, 267), Пушкин предполагал проследить судьбу «бурного гения» в современном мире. Черты «бурного гения» проглядывались и в Онегине:

Какие страсти ни кипели
В его измученной груди,
Давно ль, надолго ль присмирели,
Они проснутся — погоди.. . .

(VI, 280)

Из текста романа строки эти были исключены, так как характер «охладелого» Онегина надлежало обрисовать прежде всего в избранном ключе: в бытовом ракурсе, в обыденной обстановке. Однако они не были забыты и перешли в поэму «Цыганы», наметив, в сущности, главную ее тему. Новая поэма на первых порах оттеснила онегинский замысел.[1]

Очертив характеры основных героев в первых двух главах романа, Пушкин, прежде чем проследить за тем, как сложатся их взаимоотношения, исследует героический характер «наполеоновской пробы» изнутри: словно мысленно ставит он некий социальный эксперимент, размышляя о необратимых исторических сдвигах, приходящих на смену «естественному» состоянию народа.

В поэме «Цыганы» Пушкин отталкивается от коллизии «Кавказского пленника» (переосмысляя ее), к которой восходит и сюжет «Евгения Онегина» (см. об этом ниже, с. 156). Теперь в центр поэмы Пушкин ставит характер страстный, способный помериться с «судьбой коварной и слепой». «Страсти роковые», терзающие Алеко, — это примета избранничества, примета характера неординарного, героического. В отличие от Пленника, Алеко, бежавший от «неволи душных городов», сам приходит в идиллический мир цыган, искренне желая слиться с ним; ср.:

«КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННИК»

Казалось, пленник безнадежный
К унылой жизни привыкал.
Тоску неволи, жар мятежный
В душе глубоко он скрывал
⟨. . . . .⟩
Один за тучей громовою,
Возврата солнечного ждал,
Недостигаемый грозою,
И буре немощному вою
С какой-то радостью внимал.

(IV, 98—99)

«ЦЫГАНЫ»

Подобно птичке беззаботной,
И он, изгнанник перелетный,
Гнезда надежного не знал
И ни к чему не привыкал,
Ему везде была дорога,
Везде была ночлега сень
⟨. . . . .⟩
Над одинокой головою
И гром нередко грохотал;
Но он беспечно под грозою
И в ведро ясное дремал.

(IV, 183—184)

Эта параллель подчеркивает стремление поэта преодолеть крайности романтического гиперболизма в изображении героя, однако общий строй «Цыган» остается романтическим.

Образ птицы постоянно возникает в поэме. Вольные, как птицы, цыгане с каждым новым поколением неминуемо возвращаются на круги своя. Совершая свои кочевья на полях истории (это подчеркнуто поэтом),[2] они тем не менее живут в незыблемом мире традиции и предания. Преступление Алеко, утверждающего «права свои» (у цыган их нет, есть лишь обычаи) ставит мирный народ перед выбором исторического свойства. Признают ли они власть над собой этого гордого человека или отомстят ему смертью за смерть — все равно произойдет исторический сдвиг, необратимое изменение вечного, естественного уклада. Но отринув пришельца, табор оставляет его одного, продолжая свое кочевье, совершающееся почти как природный цикл.

В романтической коллизии последней южной поэмы Пушкина особенно резко обозначилось противостояние двух ипостасей человеческой личности — естественно-природной и общественно-исторической, — что Пушкин и пытался отразить в монологе Алеко у колыбели младенца:

От общества, быть может, я
Отъемлю ныне гражданина —
Что нужды — я спасаю сына. . .

(IV, 446)

Нравственный выбор поэта здесь очевиден — романтический протест против буржуазной цивилизации заставляет искать идеального воплощения гармонии в мире природы

и обычая. Но в финале поэмы пессимистически подчеркивается недостижимость этого идеала:

Но счастья нет и между вами,
Природы бедные сыны! ..
И под издранными шатрами
Живут мучительные сны,
И ваши сени кочевые
В пустынях не спаслись от бед,
И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

(IV, 203—204)

То же противостояние нравственного идеала (связанного с миром вековых народных обычаев, с вечным круговоротом природы) и эгоистических интересов — следствия современного исторического развития, определит и коллизию романа в стихах. Параллельно ему в 1824—1825 гг. Пушкин предпримет своеобразное исследование современности в жанре автобиографических записок — произведения, имеющего в творческой эволюции Пушкина столь же принципиальное значение, как «Евгений Онегин» и «Борис Годунов», и поэтому заслуживающего специального рассмотрения.

По позднейшему свидетельству самого автора, он начал работу над записками в 1821 г. В ту пору, очевидно, было написано историческое введение и велись подневные записи, запечатлевшие главные события жизни Пушкина, его встречи с современниками, которые впоследствии стали «лицами историческими». Разразившийся в конце 1822— первой половине 1823 гг. тяжелейший духовный кризис, очевидно, на время остановил исполнение этого замысла, так как в ту пору были подвергнуты ревизии основные пушкинские представления о прогрессивных тенденциях современной истории.

Вернулся к своему замыслу Пушкин лишь в Михайловском. «Знаешь ли мои занятия? — писал он брату в первых числах ноября 1824 г., — до обеда пишу записки, обедаю поздно. . .». «Образ жизни моей все тот же, — повторил он через несколько дней, — стихов не пишу, продолжаю свои записки. . .» (XIII, 121, 123). Судя по некоторым данным, работа над записками в ту пору двигалась довольно скоро и, очевидно, вчерне была закончена летом 1825 г. Уже в сентябре этого года Пушкин сообщал П. А. Катенину: «Стихи покаместь я бросил и пишу свои mémoires, то есть переписываю набело скучную, сбивчивую черновую тетрадь» (XIII, 225).

Следует иметь в виду, что после январской встречи с И. И. Пущиным поэт отчетливо осознал, что Россия стоит на пороге исторических потрясений. Позже, очевидно в последнюю свою Болдинскую осень (1834), Пушкин вспоминал: «В конце 1825 г., при открытии несчастного заговора, я принужден был сжечь свои записки. Они могли замешать многих и, может быть, умножить число жертв. Не могу не сожалеть о их потере; я в них говорил о людях, которые позже сделались историческими людьми, с откровенностию дружбы или короткого знакомства. . .» (XII, 310, 432).[3]

Изучение рабочих тетрадей Пушкина михайловской поры приводит к несомненному выводу, что до нас не дошла по крайней мере одна рабочая тетрадь того времени (ниже мы будем называть ее Михайловской тетрадью), в которой были черновики большей части «Бориса Годунова» (те сцены, начиная с шестой, которые записывались летом и осенью 1825 г.), поэмы «Граф Нулин» (созданной 13—14 декабря 1825 г.), конца глав пятой и почти всей шестой «Евгения Онегина» (над ними Пушкин работал уже в 1826 г.), а также ряда стихотворений 1825—1826 гг.: «Вакхическая песня», «Сцена из Фауста», «Зимний вечер», «Ода Хвостову», «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор»), I и II «Подражания Корану», «Пророк», «Песни о Стеньке Разине» и др. Мы полагаем, что, предназначив в ноябре 1824 г. Михайловскую тетрадь для работы над записками, Пушкин вскоре начал, по своему обыкновению, вести здесь параллельно и другие записи, — чем дальше, тем больше, — превратив ее, по окончании черновика записок, в главную рабочую тетрадь, так как тетрадь ПД, № 835 примерно с июня—июля 1825 г. использовалась исключительно для онегинских строф.

Что дошло до нас из записок Пушкина?

Из кишиневских записей — два листочка, вырванные из тетради ПД, № 832, с дневниковыми записями от 2—9 апреля, 4 мая—6 июня 1821 г. (см.: XII, 302, 304), а также фрагмент вступления, о котором пойдет речь ниже.

Из первоначальных черновых записей михайловской поры — записанный на отдельном листке и датированный 19 ноября 1824 г. отрывок о посещении поэтом Петра Абрамовича Ганнибала (XII, 304).

Из окончательной беловой рукописи — отрывок о Карамзине (XII, 305).

Составить по этим отрывкам какое-нибудь мнение об общем плане и характере записок, казалось бы, крайне

затруднительно. Судить об этом помог бы тот жанровый образец, на который Пушкин ориентировался, приступая к собственным мемуарам. О том, что таковой, в принципе, существовал, как нам кажется, не приходится сомневаться: осваивая новый для себя жанр, Пушкин обычно отталкивался от какого-то классического образца, отходя от него довольно далеко в процессе развития собственного замысла.

В высшей степени странно, на первый взгляд, высказывание Пушкина из письма к Вяземскому, написанного во второй половине ноября 1825 г., т. е. тогда, когда Пушкин кончил работу над своими записками: «Зачем жалеешь ты о потере записок Байрона? черт с ними! слава богу, что потеряны. Он исповедался в своих стихах, невольно, увлеченный восторгом поэзии. В хладнокровной прозе он бы лгал и хитрил, то стараясь блеснуть искренностью, то марая своих врагов. . .» (XIII, 243). Речь здесь идет о том, что при известии о смерти Байрона по настоянию представителей его жены издателем Джоном Марреем были сожжены мемуары, посвященные истории женитьбы Байрона, разлада с женой и тем гонениям, которые заставили его навсегда покинуть родину. Можно было догадываться, что записки эти были написаны в жанре исповеди, которая недаром тут же Пушкиным вспоминается: «Его бы уличили, как уличили Руссо. . .» (XIII, 243).

Значит, в своих записках Пушкин следовал не за «Исповедью» Руссо с ее установкой на повествование о личной жизни, на самоанализ. И здесь следует вспомнить, что в пушкинское время подлинного расцвета достиг иной образец жанра мемуаров, о котором в 1835 г. В. Г. Белинский писал: «К числу самых необыкновенных явлений в умственном мире нашего времени принадлежат записки, или mémoires. Это истинные летописи наших времен. ⟨...⟩ И в самом деле, что может быть любопытнее этих записок: это история, это роман, это драма, это все, что угодно. . .»,[4] справедливо связывая возникновение этого жанра с бурной эпохой Великой французской революции, неожиданно обнаружившей тесную связь личной жизни и исторического бытия человека. В 1820-е гг. такого рода записки только-только начинали проникать в печать, и одним из первых произведений этого жанра стало «Десятилетнее изгнание» Ж. де Сталь, вышедшее в свет спустя четыре года после ее смерти, в 1821 г. Именно к этому году Пушкин относил начало работы над своими записками.

Как известно, для молодого Пушкина много значило сходство судеб. Поэтому-то Овидий, Байрон, А. Шенье на многие годы становятся его духовными спутниками. Среди них — и Ж. де Сталь, изгнанная из Парижа в 1803 г. за оппозицию к деспотизму Наполеона.[5] О том, что мысль о ней действительно приходила Пушкину в голову в связи с его замыслом записок, свидетельствуют так называемые «Исторические замечания» (беловой их автограф помечен 2 августа 1822 г.), стремительный обзор истории России XVIII века, в котором многие пушкинисты видят вступление к запискам.[6] Этот экскурс кончается так: «Царствование Павла доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы. Русские защитники самовластия в том несогласны и принимают славную шутку г-жи де Сталь за основание нашей конституции: „En Russie le gouvernement est un despotisme mitigé par la strangulation“ («Правление в России есть самовластие, ограниченное удавкою»)» (XI, 17). Несомненно, что вторая глава записок (беловой автограф «Замечаний» не имеет заглавия, но в начале их стоит № 1) должна была быть столь же быстрым очерком александровского царствования, и не вспомнить о Ж. де Сталь, работая над этой главой, Пушкин также не мог: бо́льшая часть «Десятилетнего изгнания» посвящена именно России. Правда, Александр I французской писательнице представлялся идеальным просвещенным монархом, — можно понять, с каким пристрастием читал Пушкин соответствующие страницы ее мемуаров.

Давно замечено, что в черновик «Записки о народном воспитании», над которой Пушкин работал в Михайловском в ноябре 1826 г. по заданию Николая I, должны были войти некоторые позднейшие вставки — по крайней мере три, и в каждом случае здесь помечено Пушкиным: «из записок», а в первом из них даже конкретнее: «из записок 2 гл⟨ава⟩». В развитие этих помет в окончательный текст «Записки» включены рассуждения, которые, как отметил в 1923 г. Б. В. Томашевский, имеют несомненное текстуальное совпадение с рассуждениями Ж. де Сталь в «Десятилетнем изгнании».[7] О том, что полемика с Ж. де Сталь велась Пушкиным очень корректно, свидетельствует отзыв его (написанный 9 июня 1825 г.) о статье А. А. Муханова (XI, 27—29). В этом отзыве, в частности, встречается и такое замечание: «Вот что сказано об ней (Ж. де Сталь, — *С. Ф.*) в одной рукописи: читая ее книгу „Dix ans d'exil“, можно видеть ясно, что, тронутая ласковым приемом рус-

ских бояр, она не высказала того, что бросалось ей в глаза (речь идет о большом обществе петербургском прежде 1812 года). Не смею в том укорять красноречивую, благородную чужеземку, которая первая отдала полную справедливость русскому народу, вечному предмету невежественной клеветы писателей иностранных» (XI, 27).

«Вряд ли можно сомневаться, — замечал по поводу этой цитаты Б. В. Томашевский, — что автором цитируемой рукописи был он сам (Пушкин, — *С. Ф.*), что здесь мы имеем дело с невинной литературной мистификацией, что было в нравах Пушкина».[8] Думается, вполне определенно можно считать приведенный отрывок цитатой из второй главы пушкинских записок (черновик которых был закончен как раз летом 1825 г.).

Ориентация Пушкина на мемуары Ж. де Сталь позволяет представить, каков был характер его собственных записок: они принадлежали несомненно к жанру исторической публицистики и были посвящены политическим судьбам пушкинского поколения. Это не только определяет перспективу развития прозы Пушкина,[9] но бросает свет и на другие его замыслы 1824—1825 гг. Ряд стихотворений этих лет возникает в прямой связи с его записками, ретроспективно воссоздавая события и настроения прошедших лет: «К чему холодные сомненья», «Вакхическая песня», «Фонтану Бахчисарайского дворца», «К***» («Я помню чудное мгновенье»), «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор»).

Все эти стихотворения свидетельствуют о преодолении недавнего кризиса. Мужественная готовность поэта отнестись к жизненным испытаниям как к необходимому этапу духовного обновления придает его лирике подлинно диалектический характер. Так, три восьмистишия стихотворения «К***» («Я помню чудное мгновенье») отражают три последовательные состояния души. При всей особенности, отделенности каждого из этих состояний, между ними нет пропасти. Связанные проходящими рифмами, повторяющимися словами и целыми строками, строфы стихотворения откликаются эхом одна в другой, и то, что казалось поэту окончательно позабытым и отвергнутым, навсегда развеянным порывами «мятежных бурь», вновь и вновь пробуждается в душе. Но это не простое повторение былого.

Бесконечные споры о том, можно ли относить это стихотворение к «любовной лирике», в сущности, бесплодны.

Лирика Пушкина постоянно питается жизненными впечатлениями, но реализм в лирике не противоречит идеальному переосмыслению сущего. Стихотворение Пушкина повествует о любви, любви животворящей, дающей ощущение предельной полноты жизни, — и потому не об одной любви только. В первых четверостишиях — воспоминание о юношеских мечтаниях, не омраченных предчувствием грядущих утрат. Но нужно было пройти через эти утраты, испытать всю глубину разочарования, пережить дни «без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви», чтобы во всей полноте ощутить упоение зрелого чувства, немыслимого без тяжелых испытаний.

Потребность Пушкина в 1824—1825 гг. в мемуарах была, по-видимому, также вызвана желанием осмыслить застигнувший его в 1823 г. духовный кризис с тем, чтобы окончательно преодолеть его.

Именно в ходе работы над записками Пушкин не только в полной мере овладел языком прозы, но и остро ощутил исторический пульс своего времени; заметим, что после посещения Михайловского в январе 1825 г. И. И. Пущиным, открывшим другу существование в России тайного общества, поэт смог иными глазами взглянуть на былые встречи с вольнолюбцами в Петербурге, Кишиневе, Каменке, Киеве, Одессе.

Ожидание скорых перемен в своей судьбе связывается в 1825 г. с неминуемыми грядущими событиями. В стихотворении «19 октября» Пушкин уверенно предрекает:

Пора и мне... пируйте, о друзья!
Предчувствую отрадное свиданье;
Запомните ж поэта предсказанье:
Промчится год, и с вами снова я...

(II, 427)

О том же по сути дела размышляет Пушкин и ранее, в феврале—апреле 1825 г., когда пишет историческую элегию «Андрей Шенье»:[10]

И час придет... и он уж недалек:
Падешь, тиран! Негодованье
Воспрянет наконец. Отечества рыданье
Разбудит утомленный рок...

(II, 401—402)

Важно также иметь в виду, что записки пишутся одновременно с трагедией «Борис Годунов» (пьеса начата в де-

кабре 1824 г., окончена 7 ноября 1825 г.), что бросает дополнительный свет на ее проблематику. Известно, что, прочитав тома X—XI «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина, послужившие материалом трагедии, поэт воскликнул: «Это злободневно, как свежая газета» (XIII, 211). О злободневности материала Пушкин, очевидно, не раз задумывался в процессе работы над трагедией. Не случайно первые сцены ее в тетради ПД, № 834 перебиваются любопытным «Воображаемым разговором с Александром I». Характерно и такое замечание в письме к Вяземскому от 13—15 сентября 1825 г.: «Сегодня кончил я 2-ую часть моей трагедии — всего, думаю, будет 4. Моя Марина славная баба: настоящая Катерина Орлова! знаешь ее? Не говори, однако, этого никому» (XIII, 226). В наброске предисловия к трагедии Пушкин заметит: «Вот моя трагедия, раз уж вы непременно хотите ее, но я требую, чтобы прежде прочтения вы пробежали последний том Карамзина. Она полна славных шуток и тонких намеков на историю того времени, вроде наших киевских и каменских обиняков. Надо понимать их. Sine qua non (это непременное условие)» (XIV, 395). Было бы упрощением видеть в этом замечании Пушкина намек на узурпацию трона Александром I; столь жесткая аллюзионность, характерная для трагедии вольтеровского образца, для Пушкина была уже неприемлема. В своей пьесе он не имеет в виду отдельные события современности, а осмысляет проявляющиеся в них исторические закономерности. В последнем лицейском послании, давая концентрированную оценку своей эпохи, Пушкин скажет:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралища таинственный игры,
Металися смущенные[11] народы;
И высились и падали цари;
И кровь людей то Славы, то Свободы,
То Гордости багрила алтари.

(III, 432)

Окончив трагедию, Пушкин пишет Вяземскому: «Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию — навряд, мой милый. Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» (XIII, 240).

В первых главах «Евгения Онегина» современная история трактовалась как инерция быта; в записках Пушкин,

вглядываясь в пережитое, во многих своих современниках видел характеры исторические; обратившись к эпохе «смутного времени», поэт убеждался в том, что его время не только содержит итог былых потрясений, но и чревато грядущими.

Работа над задуманным как роман о текущей современности «Евгением Онегиным» в 1825 г. почти останавливается, — словно Пушкин ожидает событий, которые двинут далее сюжетное повествование.

Лишенная исторического движения жизнь теперь ощущается как фарс. В новой поэме «Граф Нулин», написанной в конце 1825 г., поэт словно примеривает маску бесхитростного рассказчика, подобного баснописцу: «. . .мы истории не пишем, а вот о том как в баснях говорят».

Известно, что пародийное начало поэмы связано со сниженной, перенесенной в быт коллизией шекспировской «Обесчещенной Лукреции». Это свидетельство самого поэта, и к нему следует отнестись с полной серьезностью. Спустя пять лет Пушкин заметит: «Граф Нулин писан 13 и 14 декабря (1825 г., — *С. Ф.*). Бывают странные сближения» (XI, 188).

Загадочное замечание. . . Чем сближены в пушкинском сознании историческая трагедия декабристов и «история» графа Нулина? Только случайным совпадением дат?

До некоторой степени это замечание, однако, проясняется одной из строф главы шестой «Евгения Онегина», написанной вскоре после окончания поэмы-шутки, в 1826 г. Строфа имеет двойной номер: XXXVIII.XXXIX — и рисует один из вариантов жизненного пути Ленского, останься он жив:

Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганый халат. . .

(VI, 133)

Но это лишь одна из возможностей судьбы Ленского, другая была намечена в предыдущей строфе («высокая ступень» поэта), а еще одна — в строфе, обозначенной номером XXXVIII, которая не могла попасть в печатный текст. Здесь открывалась для Ленского возможность еще одного пути — пути исторического деятеля (в таком ряду: Кутузов—Нельсон—Наполеон—Рылеев).

Фарс оказывался непроявившейся историей.

Любопытно в этом отношении одно неожиданное соответствие характеристики мужа Натальи Павловны и героического описания Петра в поэме «Полтава»:

«ГРАФ НУЛИН»

Пора, пора! Рога трубят;
Псари в охотничьих уборах
Чем свет уж на конях сидят,
Борзые прыгают на сворах.
Выходит барин на крыльцо;
Всё, подбочась, обозревает,
Его довольное лицо
Приятной важностью сияет.
⟨. . . . .⟩
Вот мужу подвели коня;
Он холку хвать и в стремя ногу
⟨. . . . .⟩
. . .Не зная нег,
В отъезжем поле он гарцует,
Везде находит свой ночлег,
Бранится, мокнет и пирует
Опустошительный набег.

(V, 3–4)

«ПОЛТАВА»

Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могучим седоком.
⟨. . . . .⟩
И он промчался пред полками,
Могущ и радостен, как бой.
Он поле пожирал очами.

(V, 56–57)

Неожиданна эта параллель лишь потому, что пародия здесь как будто предшествует высокому образцу. Однако с самого начала поэма «Граф Нулин» была сориентирована на высокий канон, заземленный до уровня повседневного быта, и потому в описании охотника с самого начала принят пародийный тон и пародийно переосмыслены высокие речения («муж», «бранится», «пирует Опустошительный набег»).

Героям поэмы-шутки уготован обыкновенный удел (в отличие от Ленского они и не подозревают возможности иного). А между тем есть несомненная прелесть и сила характера в героине поэмы. И муж ее наделен незаурядной энергией — но на что тратится она? Всерьез об этих людях говорить нельзя, но сами по себе они вовсе не так уж и плохи: достаточно сравнить их с ничтожеством, графом Нулиным, в котором модный космополитизм вытравил все, что определяет человека как личность. Наталья Павловна же и ее супруг, хотя и забавны в своей самодовольной обыденности, но в чем-то по-своему поэтичны, так как сохранили в своем бесхитростном укладе стихию национальной жизни, хотя и опошлив ее невольно.

Принципиальное значение национальной темы литературы как темы современной, неэкзотической (ср. экзотику «сказочной древности» в «Руслане и Людмиле» или экзотику нравов в «Братьях разбойниках») было осмыслено Пушкиным прежде всего в ходе его работы над романом «Евгений Онегин», глава первая которого была воспринята передовой, декабристской критикой более чем настороженно.

Откликаясь на гласную (журнальную) и негласную (эпистолярную) критику этой главы, Пушкин в 1825 г. пытается сформулировать свое понимание проблемы народности литературы. Уже Б. В. Томашевский убедительно показал, что наброски рассуждений Пушкина о народности носили предварительный характер. «За отрицательной частью в статье Пушкина, — справедливо подчеркивает исследователь, — должна была следовать положительная. Однако он только начал эту часть, не дойдя до окончательных формулировок. Было бы ошибочно принимать написанное далее за все, что хотел сказать Пушкин».[12]

Напомним, что пушкинский набросок обрывается на следующем тезисе: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (X, 40). Эти формулы часто расценивают как исключительно пушкинские — в то время как в данном случае поэт повторяет достаточно известные просветительские воззрения. «Многие вещи, — рассуждал в «Духе законов» Ш. Монтескье, — управляют людьми: климат, религия, законы, принципы правления, примеры прошлого, нравы, обычаи; как результат этого образуется общий дух народа. Чем более усиливается в народе действие одной из этих причин, тем более ослабляется действие прочих».[13] Развивая эти положения, просветительская мысль в решении вопроса о факторах формирования национального характера двигалась в двух направлениях. «С того времени, — считал Гельвеций, — когда бродившие в одиночку люди объединились в народы, когда болота были высушены и леса срублены, разнообразие климата не имело заметного влияния на умы».[14] «Всякий народ, — утверждал он же, — имеет особый способ видеть и чувствовать, который образует его характер; и у всех народов характер этот изменяется либо внезапно, либо постепенно, в зависимости от

внезапных или незаметных явлений, происшедших в форме их правления, и, следовательно, в общественном воспитании».[15] «Известно, — в отличие от Гельвеция подчеркивал Ж.-Ж. Руссо, — что столицы не очень отличаются одна от другой — национальные характеры в них стираются и большей частью смешиваются под влиянием королевских дворов, всюду одинаковых, и под воздействием многочисленного и сплоченного светского общества, которое почти всегда одинаково во всем мире и в конце концов берет верх над самобытными чертами национального характера. Захотелось бы мне изучать народ, я бы отправился в глухие провинции, где у жителей сильны наклонности, данные им природой».[16]

Приведем для сравнения несколько сходных определений, сформулированных близкими Пушкину современниками. Ф. Н. Глинка в «Первоначальном уроке юному россиянину об отечестве» писал: «Чем различаются между собою народы? Весьма многим, как-то: одеянием, наречием и образом жизни; потом главнейшие отличия суть: вера, нравы, обычаи и вообще образ мыслей».[17] А. Д. Улыбышеву представлялось, что «влияние климата и образа правления ⟨...⟩ одни могут наложить на характер народа печать национальности».[18] «Нации, — замечал П. И. Пестель, — обитающие в местностях, похожих одна на другую, религия и законодательство которых сходны между собой, находятся на одной и той же степени культуры и имеют одни и те же нравы, один и тот же национальный характер».[19]

Как видим, Пушкин, определяя понятие народности, выбирал из тех же детерминирующих ее признаков. Но, дойдя до определения, он, вероятно, почувствовал, что сделал в рассуждении круг (потому и оборвал статью). В самом деле, предположим, что не только (и не столько) «выбор предметов из отечественной истории» и «русские выражения» определяют народность литературы, а «образ мыслей и чувствований», дающий «достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками» (X, 40). Но тогда само это качество едва ли не является для всякой литературы врожденным, само себя обеспечивающим, не требующим специальных усилий писателей. Так, Ж. Расин был французом в «образе мыслей и чувствований», а потому и был народен. Однако почему же не стали народными ни М. М. Херасков в «Россиаде», ни В. А. Озеров в «Димитрии Донском»? Разве «климат, образ правления, вера» не влияли на их «образ мыслей и чувствований»?

Может быть, все дело в том, что Херасков и Озеров не сумели изобразить в своих произведениях «тьму обычаев, поверий и привычек», принадлежащих исключительно русскому народу? Но эта «тьма» свойственна прежде всего простонародью и едва ли сохранилась в сколько-нибудь полной мере в «образованном классе». Стало быть, народность литературы определяется «обычаями, повериями и привычками» простого народа более, чем «климатом, образом правления и верой». Если так, то «выбор предметов» и «русские выражения» становятся важнейшими предпосылками народности литературы.

Нам представляется, что в таком русле шли раздумья Пушкина, не позволившие ему закончить статью. Готовые формулы не давали убедительного ответа на остро интересовавший его вопрос. К решению его он пробивался в собственной литературной практике.

Своеобразной критической проверкой основных тезисов этой статьи стали пушкинские «Песни о Стеньке Разине» (1825—1826). Заметим, что создание их определялось прекрасным знанием народных песен, приобретенным поэтом в годы михайловской ссылки, — и не только по книжным источникам, но преимущественно в живом их бытовании. Уже в ноябре 1824 г. Пушкин просит брата прислать «историческое, сухое известие о Сеньке Разине, единственном поэтическом лице русской истории» (XIII, 121). Такая исключительность требовала осмысления: почему народная память отличила Разина, не затеряла его в кругу многочисленных безымянных героев разбойничьих песен, а, скорее наоборот, прикрепила многие традиционные сюжеты к этому историческому лицу.

Сами сюжеты пушкинских «Песен о Стеньке Разине» черпаются из книжных источников, пересказанных, однако, народным складом, истолкованных с народной точки зрения.[20]

Цикл «Песен о Стеньке Разине» выделяется в поэзии Пушкина середины 1820-х гг. своей метрикой, которая воспроизводит народно-песенные размеры,[21] — о «единственном поэтическом лице русской истории», считает поэт, следовало говорить именно так. Вместе с тем цикл как художественное единство строится по литературным законам, обнаруживая, в частности, приверженность Пушкина к строгой троичной композиции.[22]

Первая песня «Как по Волге по широкой» воссоздает (на основе подлинного события разинской жизни) вариант

обычного сюжета народного рассказа о разбойнике, убивающем девушку (мотив этот отразится и в балладе «Жених», и в сне Татьяны). Но обычная сюжетная ситуация здесь существенно переосмысляется: конечно, «грозен Стенька Разин», по-разбойничьи жесток, однако есть в его поступке не только бесшабашная удаль, но и языческая щедрость народного героя в воздаянии грозной, но родной природе, которая взлелеяла его, не подвела, не погубила:

Ой ты гой еси, Волга, мать родная!
С глупых лет меня ты воспоила,
В волновую погоду выносила,
За меня ли молодца не дремала,
Казаков моих добром наделила.
Что ничем тебя еще мы не дарили.

(III, 23)

Резкая смена ритма во второй, центральной, песне «Ходил Стенька Разин» соответствует иному содержанию ее. За широким, удалым распевом следует почти скороговорка; с просторов родной Волги герой перенесен в Астрахань-город, в быт; он дан не в кругу удалых товарищей, а в столкновении с воеводой. Необычно и поведение героя, расчетливое, осторожное. Но, как становится понятным, и во второй песне раскрывается широта и мудрость его натуры: он готов пересилить себя, чтобы не было лишнего «шуму» — из-за пустяков, и посрамленным в конечном счете оказывается не он, а жадный воевода.

В третьей песне «Что не конский топ, не людская молвь» (для нее не находится сюжетных источников в книжных свидетельствах о Разине) вновь появляется распевность, еще более могучая, чем вначале, — поистине былинная. По-прежнему Стеньку Разина зовет стихия (и не Волга широкая, а само синее море), и снова она щедра к герою:

Пригоню тебе три кораблика:
На первом корабле красно золото,
На втором корабле чисто серебро,
На третьем корабле «душа-девица».

(III, 25)

Замыкая сюжетное кольцо, поэт в последней строке цикла опять вспоминает «душу-девицу». В чем смысл такого повтора? По-видимому, по законам цикла здесь говорится о том, что щедрый дар вполне оценен стихией и она одаряет им героя вновь — за удаль, за мудрость. Тем самым в итоге

трагическая развязка сюжета первой песни и несколько комическая — второй оказываются снятыми при помощи сказочного мотива, а герой — нравственно оправданным.

Народность как национальная самобытность в «Песнях о Стеньке Разине» торжествует в полной мере: и стиль и содержание этого произведения замыкаются в кругу «образа мыслей и чувствований», «тьмы обычаев, поверий и привычек», принадлежащих русскому народу.

Однако, замышляя статью о народности литературы, Пушкин несомненно ставил вопрос шире. Не забудем, что писалась эта статья прежде всего в ответ на обвинения А. А. Бестужева и В. К. Кюхельбекера в «подражательности» поэзии Пушкина, усиление которой они увидели в романе «Евгений Онегин». Ср. у Кюхельбекера: «Станем надеяться, что наконец наши писатели, из коих особенно некоторые молодые одарены прямым талантом, сбросят с себя поносные цепи немецкие [23] и захотят быть русскими. Здесь особенно имею в виду А. Пушкина, которого три поэмы, особенно первая, подают великие надежды».[24]

Для Пушкина подобные обвинения звучали неубедительно: в ходе работы над своим «свободным романом» он осваивал новые пути русской литературы как литературы национальной, равной по своему значению передовым европейским литературам. Такая литература не могла не касаться животрепещущих проблем современности, предугадывая будущее.

Отчасти Пушкин намекнул на постановку проблемы народности литературы в статье «О предисловии г-на Лемонте к переводу басен И. А. Крылова». Для Пушкина несомненно, что Крылов — «истинно народный поэт», выразивший в своих баснях «отличительные черты в наших нравах»: «веселое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться» (X, 34). И в то же время поэт с сочувствием оценивает замечание Лемонте о том, что «русский язык не столько от своих поэтов, сколько от прозаиков должен ожидать европейской своей общежительности. Русский переводчик оскорбился сим выражением; но если в подлиннике сказано civilisation Européenne, то сочинитель едва ли не прав» (X, 34). Столь же принципиально замечание Пушкина, сделанное им чуть выше: «Простонародное наречие необходимо должно было отделиться от книжного, и *такова стихия, данная для сообщения наших мыслей*» (X, 31).

По сути дела, речь здесь идет не только о языке национальной литературы, но и о ее стиле («слоге», как тогда говорили), который отнюдь не безразличен к ее содержанию в собственном смысле. Полемика о Крылове в русской критике середины 1820-х гг. была спором о национальной самобытности и европеизме русской литературы. Как известно, Пушкин в этом вопросе резко разошелся с Вяземским. «Но, милый, — упрекал он друга, — грех тебе унижать нашего Крылова. ⟨...⟩ И что такое Дмитриев? Все его басни не стоят одной хорошей басни Крылова. ⟨...⟩ Ты его когда-то назвал le poète de notre civilisation. Быть так, хороша наша civilisation!» (XIII, 89). Спустя полтора года Пушкин шутливо признается: «Ты уморительно критикуешь Крылова; молчи, то знаю я сама, да эта крыса мне кума. Я назвал его представителем духа русского народа — не ручаюсь, чтоб он отчасти не вонял. В старину наш народ назывался смерд (см. господина Карамзина)» (XIII, 240). За шутками и каламбурами (чего стоит только «господин Карамзин»!), при помощи которых поэт уходит от обострения спора, здесь стоит столь же серьезная мысль, как и в первом эпистолярном замечании о Крылове. Вяземский — последовательный «европеец», не принимающий самобытности Крылова. Пушкину понятна такая позиция, но понятна и ее ограниченность.

Характерно, что летом и осенью 1825 г., когда особенно интенсивно идет работа над «Борисом Годуновым» и автобиографическими записками, роман «Евгений Онегин» останавливается. Задачи русской национальной литературы Пушкин в это время практически решал в двух сферах творчества — в трагедии и в мемуарах. Обращение к русской истории в «Борисе Годунове», возможно, было подсказано декабристской критикой. Но Пушкин избирает сложнейшую эпоху национальной истории не для того, чтобы извлечь из нее наглядный «урок царям», — подобно Рылееву, который, не скрывая преступления Годунова, рисовал его в облике просвещенного властителя, руководящегося в своих державных свершениях идеями «общественной пользы»:

О так! хоть станут проклинать во мне
Убийцу отрока святого,
Но не забудут же в родной стране
И дел полезных Годунова
⟨. . . . .⟩

И с той поры державный Годунов,
Переносяя гоненье рока,
Творил добро, был подданным покров
И враг лишь одного порока...[25]

Пушкин вносит существенный корректив в просветительский тезис: «мнения правят миром», саму силу правителей ставя в зависимость от «мнения народа», осуществляемой им высшей этической санкции.

В автобиографических записках Пушкин «метафизическим языком» («языком мыслей») повествовал о стремлениях своего поколения, вдохновленного идеями «европейской образованности» (за этим понятием для Пушкина стояли прежде всего просветительские идеалы «свободы, равенства и братства»).

Синтез идеалов «народности» и «образованности» отчетливо намечается в сюжетной перспективе «свободного романа». В заглавном его герое Пушкину чем далее, тем все более очевидными становятся черты поверхностно усвоенной «европейской образованности». Холодный ум Онегина, ум без предрассудков оборачивается голым рационализмом, эгоистическим расчетом, который всегда побеждает в критических ситуациях «голос чувства», не совсем еще в Онегине угасший. В первых главах противостояние двух центральных героев романа намечалось как чисто психологическое: «охладелости чувств» Евгения противопоставлялась искренность Татьяны, светскому человеку — дочь природы. Но по воспитанию своему Татьяна первых глав — дитя той же «европейской образованности», что и Онегин, — она, может быть, лишь отстала от него на поколение:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо...

(VI, 44)

Только в главе пятой мы узнаем, что ее «европеизм» не противоречит сокровенным качествам ее натуры. Она не просто дочь природы, но и «русская душою»:

Татьяна верила преданьям
Простонародной старины,
И снам, и карточным гаданьям,
И предсказаниям луны,
Ее тревожили приметы...

(VI, 99)

(Ср. в статье о народности: «Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».)

При придирчивом анализе романа можно усмотреть, как в этих новых сведениях о героине появляется нечто противоречащее прежней ее характеристике. Вспомним, что, прежде чем «перевести» письмо Татьяны с французского, поэт вынужден был заметить: «Она по-русски плохо знала ⟨...⟩ И выражалася с трудом На языке своем родном...» (VI, 63). Еще существеннее отметить, что в беловой рукописи главы третьей романа вслед за этой строфой шли еще две о «судьбах родного слова», где, отвечая «важным умам», поэт саркастически констатировал:

Но где же первые познанья
И мысли первые нашли,
Где применяем испытанья,
Где узнаем судьбу земли —
Не в переводах одичалых,
Не в сочиненьях запоздалых,
Где русский ум да русский дух
Зады твердит и лжет за двух...

(VI, 583)

В печатном тексте эти строфы были опущены — и не только потому, что к моменту выхода главы третьей в свет (1827) полемика потеряла свою остроту. К тому времени в сюжете романа самобытные истоки русской культуры были уже обнаружены — и не в книжных источниках, а в народном самосознании, в том «мнении народа», без учета которого непонятным оказывалось не только историческое прошлое, но и историческое настоящее, а значит, и историческое будущее русской нации. Татьяна потому и становится «милым идеалом» поэта, что ее высокая духовность органически слита с самобытностью.

Именно в эти годы Пушкин осознает свое профессиональное назначение поэта. Принципиальный смысл в этом отношении приобрело стихотворение «Разговор книгопродавца с поэтом», окончательно завершенное в августе—сентябре 1824 г. В печати оно появилось в качестве предисловия к роману «Евгений Онегин». Отразившееся здесь ощущение окончательного перехода от любительских занятий литературой к профессиональному творчеству вызрело у Пушкина в начале 1824 г. Собственно, все основные формулы этого стихотворения мы обнаруживаем

в переписке поэта того времени (ср.: XIII, 86, 89, 90, 93 и др.). Важно подчеркнуть, что Пушкин, с его острым в ту пору интересом к истории, стремится определить свое место как поэта в текущей современности. Поэт, в представлении Пушкина, не только трезвый и нелицеприятный летописец сущего (автобиографическое начало образа Пимена едва ли может вызывать сомнение), но и провозвестник должного. Идея героического удела поэта, призванного «глаголом жечь сердца людей», которая намечена в «Подражаниях Корану» и в «Андрее Шенье», в полный голос заявлена в стихотворении «Пророк», явившемся первым откликом Пушкина на трагедию 14 декабря 1825 г.

В этом стихотворении Пушкин возвращается к теме, положенной в основу лирического цикла 1824—1825 гг. «Подражания Корану».[26]

Но если в цикле «Подражания Корану» лирический герой проходит путь от разочарования и гнева, вызванных неправедным гонением, к обретению веры в высшую целесообразность жизни, к своеобразному умиротворению, то в стихотворении «Пророк», с его страстным тоном, звучит мысль о жертвенном подвижничестве поэта, его героическом предназначении. Тема эта будет развита в стихотворениях «Арион», «Во глубине сибирских руд», «Поэту» («Пока не требует поэта»). Характерно, что в лирике ближайших лет (1826—1828) означенная в стихотворении «Пророк» программа реализуется не в обличительном смысле, а в смысле утверждения высоких идеалов. Державинская традиция учительного слова, обращенного к сильным мира сего, прослеживается в стихотворениях «Стансы», «Мордвинову», «Друзьям».

Именно в эту пору возникает в творчестве Пушкина интерес к личности Петра, царя-преобразователя, который становится героем романа о царском арапе (оборванном, впрочем, на первых главах), а чуть позже — новой поэмы Пушкина.

Поэма «Полтава» отчасти обогащается жанровыми чертами романа, как его осознавал Пушкин: «В наше время под словом „роман“ разумеем историческую эпоху, развитую на вымышленном повествовании. ⟨...⟩ Романтическое происшествие без насилия входит в раму обширнейшую происшествия исторического» (XI, 92). Именно так строится сюжет «Полтавы», где Пушкин учитывает свой опыт романа о царском арапе: преступная любовь Мазепы порождает замысел мести отца Марии, а это при-

водит к необходимости рассказать о «происшествиях исторических» («Была та смутная пора. . .» — V, 23). Противоборство исторических личностей, Мазепы и Петра, воплощает в новой поэме Пушкина движение огромных общественных сил:

. . .Россия молодая,
В бореньях силы напрягая,
Мужала с гением Петра.

(V, 23)

Украйна глухо волновалась.
〈. . . . .〉
Вокруг Мазепы раздавался
Мятежный крик: пора, пора!

(V, 23)

Казалось бы, противоречие исторических законов этическому идеалу снято в новой поэме Пушкина в силу того, что в историческом процессе ощущается не только безразличная к счастью людей поступь «железного века» (ср. эпилоги «Кавказского пленника» и «Цыган»), но и разумная воля героя-преобразователя, воплощающая в себе силу и разум целой нации. Поэма является апофеозом Петра, апофеозом государственного начала, что соотносится в конечном счете не только с исторической, но и с этической концепциями поэта, которые складывались в середине 1820-х гг. и зиждились на признании политической целесообразности просвещенного и милосердного самодержавия (ср.: «И за учителей своих Заздравный кубок подымает» — V, 60).

В. Г. Белинский считал, что в «Полтаве» Пушкин отдал дань ложноромантической традиции завязывать сюжет исторического повествования на любовной истории. Как правило, поэма трактуется как эпос, прежде всего эпос, — в ней замечается только торжествующая тема Петра. Однако сам Пушкин свидетельствовал об ином: «Прочитав первый раз в „Войнаровском“ сии стихи:

Жену страдальца Кочубея
И обольщенную им дочь,

я изумился, как мог поэт пройти мимо столь страшного обстоятельства» (XI, 160). Пушкин мимо этого «страшного обстоятельства» не проходит. Апофеоз Петра в его поэме не просто обрамлен трагической темой Марии, он до некоторой степени проверен судьбой частного человека, роко-

вым образом вовлеченного в исторические события. В сумасшедшей Марии уже предвосхищен герой поэмы «Медный всадник».

Поэма названа по имени главного исторического события — Полтавской баталии. Но заключая произведение его изображением, поэт посвящает центральную часть, всю песнь вторую поэмы, рассказу о пытках и казни правых в своем историческом служении героев. Перо Пушкина в черновиках поэмы настойчиво иллюстрирует именно эти сцены; среди рисунков — силуэт виселицы с пятью казненными декабристами.

В «Полтаве», написанной на рубеже двух разнокачественных периодов творчества Пушкина, уже ощущаются тревожные раздумья поэта об иррациональных возмущениях истории, к которым будет приковано его внимание в начале 1830-х гг.

2

Наброски «Подражаний Корану» встречаются на различных листах тетради ПД, № 835 — от л. 9 до л. 68, но далеко не во всех случаях эти стихотворения занимают доминирующее положение на странице; нередко они записаны на свободных частях страниц, — как правило, позже их последовательного заполнения.

Первое (по времени создания) стихотворение этого цикла мы находим на л. 18 об. Это интерпретация суры «Слепый», которая понята Пушкиным как рассказ о гонимом пророке.

Пушкин еще не собирается писать цикл: стихотворение «Смутясь, нахмурился пророк» переписывается набело в тетради ПД, № 833 (л. 28 об.—29) под заглавием «„Подражание Корану“. Из главы „Слепый“ в 42 стихах» (несколько позже исправлено: «Подражания. . .» и тогда же перед стихотворением поставлен порядковый номер «1»).

Вновь обратился к Корану Пушкин 2 октября 1824 г., когда он, только что закончив главу третью «Евгения Онегина» и поставив дату, тут же, на л. 20 (те же чернила и почерк), начинает набрасывать новое «Подражание», обрабатывая стих из суры «Крава» о споре Авраама и Нимврода. Окончательная правка стихотворения проведена уже в беловом автографе (ПД, № 833, л. 29 об.), написанном с пометой «Подр⟨ажание⟩ 2» вслед за стихотворением «Смутясь, нахмурился пророк».

В начале же октября, закончив «Второе послание к цензору», ниже его, на л. 22, Пушкин работает над новым «Подражанием» Корану — «Земля недвижна, неба своды». Несомненно черновик этого стихотворения писался не какое-то время спустя, а непосредственно после «Второго послания к цензору» и до следующего далее стихотворения «Клеопатра». Именно в таком порядке, вслед за стихотворением «С тобою древле, о всесильный», переписаны в тетради ПД, № 833 «Второе послание. . .», «Земля недвижна, неба своды» (на л. 32 с пометой «3 подра⟨жание⟩ Кор⟨ану⟩») и «Клеопатра». Следовательно, в первых числах октября цикл «Подражания Корану» состоял только из трех стихотворений (впоследствии занявших в цикле третье, четвертое и пятое места). В новой же редакции этот цикл оформился гораздо позже, когда уже не имело смысла переносить новые перебеленные стихотворения, вошедшие в его состав, в тетрадь ПД, № 833. Место там для них нашлось бы: вслед за «Клеопатрой» л. 34 об.—35 остались незаполненными, а следующие страницы стали заполняться уже после михайловской ссылки.

В начале ноября 1824 г. Пушкин пишет брату: «Я тружусь во славу Корану» (XIII, 119). Он имеет в виду стихотворение «Торгуя совестью пред бледной нищетою» (л. 38 об.), в котором также интерпретирует стих из суры «Крава». Заметно, однако, что теперь характер ее переработки у Пушкина совершенно иной, нежели в стихотворении «С тобою древле, о всесильный». Теперь «Подражание» имеет форму назидательной притчи, пишется изощренной строфой и обособляется особым (не «кораническим») заголовком «Милостыня», который появляется перед перебеленным текстом, записанным на той же странице, ниже трудно давшегося Пушкину черновика.

Очевидно, несколько позже, уже во второй половине ноября, заканчивается еще одно «Подражание»: «И путник усталый на бога роптал». К его теме Пушкин обратился ранее, в конце октября, в наброске: «Я не дремал — но усыпленье» (л. 34 — см.: II, 897—896), в котором тот же мотив обрабатывается в лирическом ключе. Теперь же (на л. 39—39 об.), по-прежнему свободно интерпретируя два стиха суры «Крава», Пушкин создает довольно большое — в духе восточных сказок — стихотворение, написанное «балладным» размером, амфибрахием, и опять в строфической форме. И это стихотворение, вероятно, не мыслилось в то время в составе цикла. Значительно позже,

предполагая включить его в цикл, Пушкин попытался унифицировать ритмику этого стихотворения сравнительно с другими стихотворениями цикла, начав «переписывать» его на л. 11 об. (в направлении снизу вверх) четырехстопным ямбом:

В пустыне древле человека
Господь узрел и усыпил. . .

(II, 896)

Пока же на свободном клочке л. 36 (а позже на л. 35 об. и 37) Пушкин продолжает начатое в начале октября (на л. 19) стихотворение «Недаром вы приснились мне». После этого в работе над «Подражаниями Корану» наступает длительный перерыв.

Новое обращение к Корану мы находим лишь на л. 68 об., где поперек листа на левом поле записан набросок «В пещере тайной в день гоненья» (ср.: II, 475, 998—999). На этом же листе Пушкин закончил (в апреле 1825 г.) работу над одесскими строфами «Евгения Онегина».

В пушкиноведении существует стойкая традиция относить этот набросок к «воронцовскому» лирическому циклу (имея в виду упоминание здесь «талисмана»: «Внезапно ангел утешенья, Влетев, принес мне талисман»). Однако еще в дореволюционном академическом издании Пушкина справедливо замечено: «Этот набросок, может быть, находится в связи с „Подражаниями Корану", к которым он близок и по месту своему в рукописи, хотя Анненков, стараясь в 1855 году провести его через цензуру, не позволявшую называть Коран „сладостным", писал, что „автор здесь набрасывает первый очерк известного стихотворения «Талисман»". . .».[27] Действительно, смысл стихотворения совершенно проясняется, если вспомнить, что, согласно легенде, в пещере на горе Тор (близ Мекки) Магомет по обыкновению «общался» с архангелом Гавриилом, который приносил ему очередные суры Корана. В той же пещере Магомет скрывался в ночь изгнания из Мекки.

Уже отмечалось, что первоначально цикл «Подражания Корану» состоял из трех стихотворений. От них резко отличались по тональности три другие стихотворения на коранические темы, написанные уже в конце 1824 г. Нам представляется, что именно в наброске «В пещере тайной. . .» Пушкин намечает новую кульминацию цикла — гонение Магомета, которое обернется торжеством его учения. Нельзя не заметить, что, в сущности, вариантом этого на-

броска станет VII «Подражание» («Восстань, боязливый»); о «гоненье» будет упомянуто и в первом стихотворении цикла. Стихотворение «Восстань, боязливый» записано без предварительного черновика на левом поле рядом с VI «Подражанием» (л. 37), — резкая смена ритма давала смелый переход к стихотворениям «Торгуя совестью пред бледной нищетою» и «И путник усталый на бога роптал», которые, на наш взгляд, только после этого и были включены в общий цикл. Работа же над двумя первыми (по окончательному счету) стихотворениями цикла велась, вероятно, в не дошедшей до нас тетради, но не случайно Пушкин переносит беловые редакции этих стихотворений в тетрадь ПД, № 835 (собирая весь цикл в одной тетради): на полях л. 13 и 9 записываются соответственно «Клянусь четой и нечетой» и «О, жены чистые пророка».

Когда произошло переоформление цикла? Думается, в апреле—мае 1825 г. Хотя «Подражания Корану» и числятся в перечне произведений из Тетради Капниста, отосланной для издания 15 марта 1825 г.,[28] этот цикл тогда, вероятно, состоял или из трех стихотворений, записанных в тетради ПД, № 833, или из семи, существовавших к тому времени. В новой редакции цикл был создан не позже конца мая 1825 г. (и не ранее конца апреля, когда появился набросок «В пещере тайной. . .»). Тогда Пушкиным досылались в Петербург последние стихотворения, добавленные к «тетради Капниста», для передачи в цензуру.

Цикл «Подражания Корану» заключал книгу «Стихотворения Александра Пушкина» (Спб., 1826) и был помечен 1824 г. (впрочем, ряд других датировок помещенных здесь стихотворений также неточен).

«Великий Пушкин, маленькое дитя! — 28 сентября 1824 г. писал Пушкину А. А. Дельвиг. — Иди, как шел, делай, что хочешь, но не сердися на меры людей и без тебя довольно напуганных! Общее мнение для тебя существует и хорошо мстит. 〈...〉 Никто из писателей русских не поворачивал так каменными сердцами нашими, как ты. Чего тебе недостает? Маленького снисхождения слабым. Не дразни их год или два, бога ради. Употреби получше время твоего изгнания. . .» (XIII, 110).

Письмо это было отправлено на следующее утро с оказией. Вечером 30 сентября Пушкин мог уже его читать.

Может быть, перекличка между советами лицейского друга и мыслями по поводу только что прочитанной к этому времени суры 80 Корана («Слепый») поразила Пушкина, и это сыграло роль импульса в работе над циклом.

Первоначальное содержание цикла, включавшего в себя всего три стихотворения, темы которых органически переходят из одного в другое, пока что почти лишено арабского (мусульманского) колорита. Позже, в примечаниях к циклу, заметив, что Коран есть «собрание новой лжи и старых басен», Пушкин добавит: «. . .несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом» (II, 358).

«Слог Аль-Корана, — отмечал переводчик М. Веревкин, — везде прекрасен и текущ, паче же на местах подражательных реченьям пророческим и стихам библейским».[29]

Это сходство (вольно или невольно) подчеркнуто Пушкиным в отобранных им из Корана текстах, звучащих подобно книгам библейских пророков и псалмам Давида. Так, сура 55 Корана, послужившая, по-видимому, первоисточником стихотворения «Земля недвижна. . .», традиционно сопоставляется арабистами с псалмом 135 Давида.[30] И если, как это показал Б. В. Томашевский,[31] образность данного пушкинского «Подражания» обогащается за счет включения в него стихов из других сур, то сходные, параллельные места нетрудно найти и в Библии. Совпадение это было обусловлено как обильным заимствованием в самом Коране библейских мотивов (например, спора Авраама и Нимврода — ср. «С тобою древле. . .»), так и стилистикой перевода М. Веревкина, которым пользовался в данном случае Пушкин.

Как бы то ни было, на первом этапе работы над стихотворным циклом Пушкин увлекся мотивами столь же магометанского, сколь и библейского свойства. Именно к этим генетически первым трем пушкинским «Подражаниям» наиболее применима характеристика, данная Б. В. Томашевским «духовным одам», традиции которых Пушкин в данном случае использовал: «. . .жанр „духовных од“, несмотря на религиозную оболочку, вовсе не замыкался в узкой сфере религиозных размышлений. Это был жанр, широкий по охвату тем и лирических настроений. В какой-то степени этот жанр в эпоху господства оды в лирической поэзии является предшественником того рода стихотворений, которые в эпоху господства элегий отошли в область так называемых „медитативных элегий“. Особенно

псалмы давали материал для развития тем, по существу никак не связанных с религиозными догмами».[32]

Лирический субъект первых по времени «Подражаний» вовсе не бог, а человек, ощущающий величие и разумную непреложность законов природы, перед лицом которых суетны спесь и честолюбие людские. В этих стихотворениях впоследствии будет сосредоточена лирическая доминанта всего цикла.

Для понимания логики движения творческого замысла «Подражаний» чрезвычайно важна одна, не особенно значительная, на первый взгляд, деталь, относящаяся к источнику притч, которые составили содержание двух последних стихотворений цикла.

В пушкиноведческой литературе утвердилось мнение о том, что в качестве первоисточника для своих «Подражаний» Пушкин использовал перевод Корана, выполненный М. Веревкиным.[33] Это мнение справедливо, но недостаточно. Последние стихотворения цикла неопровержимо свидетельствуют, что к концу октября 1824 г. Пушкин имел перед глазами французский перевод Корана, выполненный М. Савари.[34] На данный источник указал еще Л. Поливанов, постоянно соотносивший пушкинский текст именно с этим переводом.[35]

В конце октября 1824 г. Пушкин несомненно ознакомился в михайловской ссылке не только с французским текстом Корана, но и с обильными примечаниями к нему, а главное — с достаточно подробным жизнеописанием Магомета, предпосланным переводу Савари. По всей вероятности, книги этой у Пушкина не было еще месяц назад, когда он приступил к созданию цикла,[36] и приобрел он ее именно в связи с работой над «Подражаниями». Результат знакомства с фактами легендарной биографии пророка сказался в новых «Подражаниях Корану», в частности в стихотворении «Клянусь четой и нечетой», своеобразной увертюре всего цикла. Отталкиваясь от первого стиха избранной для подражания суры 93 «Клянуся лучезарностию солнечного восхода и темнотою ночи, что господь твой не оставил тебя» (Книга Аль-Коран, с. 368), Пушкин насыщает четверостишие другими клятвами. На первый взгляд причудливо неожиданные,[37] они соотнесены с главными темами цикла.

Первая строка, воспроизведенная Пушкиным буквально по переводу Веревкина, комментируется Б. В. Томашевским так: «Выражение „чета и нечета" не следует по-

нимать как „чет и нечет“, речь идет о сочетаемом и несочетаемом».[38] В переводе Савари читаем: «par réunion et séparation» (Le Coran, v. 2, p. 431), т. е. «объединением и разделением». Пушкин, как мы знаем, сверялся с Савари, и в данном случае, по-видимому, ощущал его толкование клятвы. Противопоставление единомышленников и врагов («праведных» и «нечестивых») является одной из главных тем пушкинских «Подражаний». Строка «Клянусь мечом и правой битвой» предвосхищает VI «Подражание». Исступленная патетика VI «Подражания» резко контрастировала с другими стихотворениями цикла, — тем важнее было в самом начале художественно обнажить, предупредить этот контраст; этим же объясняется внешне «нелогичная» концовка I «Подражания»:

Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедуй.
(II, 352)

На VII «Подражание» ориентируют вторая половина первой строфы и вся следующая. Такая тесная связь этих стихотворений не случайна: они развились из одного общего замысла (ср. набросок «В пещере тайной в день гоненья. . .»). С другой стороны, последние стихотворения, как уже отмечалось выше, имели тенденцию к обособлению от всего цикла, — тем важнее было для Пушкина обозначить в самом начале цикла их главную тему. По той же причине два последних четверостишия главным образом соотносятся с последним стихотворением цикла, при этом особенно значима перекличка строк:

Стезею правды бодро следуй
(II, 352)

И с богом он дале пускается в путь.
(II, 357),

придающая кольцевое обрамление циклу и в то же время делающая его финал открытым.

Уже в первое (по окончательному счету) из «Подражаний Корану» поэт, обрабатывая суру 93, привносит упоминание о главном событии жизни Магомета: его изгнании из Мекки, с которого впоследствии будет вестись летоисчисление всего мусульманского мира. «В самом начале вместо сиротства, — замечает Б. В. Томашевский, — Пушкин говорит об изгнании. Между тем, хотя в Коране в жиз-

неописании Магомета и говорится о гонении, бегстве, изгнании, но текста, аналогичного пушкинскому, не подыскано».[39] Данное замечание симптоматично тем, что, следуя буквальному смыслу заглавия цикла, исследователь традиционно считает источником пушкинских строк лишь суры Корана. Между тем строки:

Нет, не покинул я тебя.
Кого же в сень успокоенья
Я ввел, главу его любя,
И скрыл от зоркого гоненья?
(II, 352) —

прямо соотнесены с легендарным эпизодом жизни Магомета, о котором, между прочим, упоминается в биографии пророка, предпосланной французскому переводу Корана. Здесь говорится о том, что при бегстве из Мекки, спасаясь от погони, Магомет со своим спутником скрылся в пещере, которая, однако, была обнаружена преследователями, хотя перед входом в нее по мановению небес моментально выросло дерево. «Некоторые из них, готовые проникнуть в грот, заметили, что вход туда закрыт паутиной и что голубь там отложил яйца. При виде этого они вернулись обратно» (Le Coran, v. 1, p. 58).

Строго говоря, событийная хронология отдельных стихотворений цикла такова:
1. «Клянусь четой и нечетой» — бегство Магомета из Мекки в Медину (Хиджра), 622 г.
2. «О, жены чистые пророка» — женитьба на Зейнаб, 627 г.
3. «Смутясь, нахмурился пророк» — до изгнания из Мекки, т. е. до 622 г.
6. «Недаром вы приснились мне» — возвращение в Мекку, 630 г. (пророческий сон — двумя годами ранее, в 628 г.).
7. «Восстань, боязливый» — вскоре после первого видения в пещере на горе Тор («избранничество»), т. е. после 609 г.

Однако, говоря об «агиографичности» содержания цикла, мы постоянно должны иметь в виду ее лирическую интерпретацию. Отталкиваясь от события, поэт создает его обобщенно-лирический образ. Вот почему — и это давно замечено — Пушкин ни разу не называет в «Подражаниях» ни Мекки, ни Медины. По этой же причине в III «Подражании» исчезает образ корейшита, во время разговора с которым к пророку и подошел слепец, а в VII «Под-

ражании» создается образ смиренного пророка, который, одержав победу над врагами, остался верен ранним устоям своей подвижнической деятельности.[40]

Н. М. Лобикова, впервые обратившая внимание на событийную основу цикла, пишет: «Пушкин восстанавливает хронологическую последовательность глав Корана, как бы отражая историю возникновения и развития ислама. С другой стороны, события вводятся во временны́е рамки, очерчивающие жизненный путь Мухаммеда, позволяя проследить его эволюцию».[41] Если со вторым из этих положений можно с некоторыми (см. выше) оговорками согласиться, то первое вызывает решительное возражение. Пушкинский цикл в целом и отдельные его стихотворения явно искажаются, как только мы начинаем искать в них «историю ислама». Если так, то мы и в самом деле должны увидеть, как в соответствии с доступными ему источниками поэт утверждал, что «за проповедью новой веры скрывались узурпаторские намерения проповедника».[42]

В «Подражаниях Корану» нет и тени подобной оценки. Наивная убежденность героя пушкинских стихотворений, его вера в пророческую миссию, в избранничество не колеблются ни на миг. Показательно, что, отбирая для своего цикла легендарные события, Пушкин, как правило, касается тех, которые вызывали у современных ему историков скептический комментарий. Инерция такого комментария, от которой в «Подражаниях» был совершенно свободен сам Пушкин, многих впоследствии приводила в недоумение.

В примечаниях к суре 33 («Артели, или Участки людей ратных»), послужившей основой II «Подражания», М. Веревкин напоминает, что здесь получил отражение чуть ли не скандальный эпизод из жизни пророка: «Магомет влюбился в жену Зеида, невольника своего, заставил его развестись и обрачился с нею». Та же история очень подробно освещается у Савари, который рассказывает, как, войдя в дом Зеида, Магомет увидел его жену Зейнаб и воспылал к ней любовью, как преданный пророку Зеид развелся с Зейнаб, как на великолепной свадьбе Магомета гости возроптали на постыдный брак и как, наконец, кстати явившееся пророку откровение от бога вполне «разъяснило» правоверным «справедливость» действий Магомета.

Пушкин, зная все это, в своем «Подража́нии» довольствуется лишь указанным «откровением». Не правы те комментаторы (начиная еще с Н. Н. Страхова), которые

склонны видеть в стихотворении «О, жены чистые пророка» тонкую насмешку над Магометом. Очевидный для европейских авторов механизм корыстного лжепророчества не работает в образной системе стихотворения Пушкина: суетный суд «велеречивых» безусловно отрицается свыше.

Таков пророк и в шестом стихотворении цикла, восходящем к суре 60 («Победа»). «Глава сия издана, — замечал М. Веревкин, — на случай покорения града Мекки» (Книга Аль-Коран, с. 252). Пушкин снова «не замечает» двусмысленности поведения Магомета, казалось бы достаточно убедительно вскрытой историками.

События, предшествовавшие самой важной победе Магомета, складывались так. На шестой год Хиджры (в 628 г.) изгнанник Магомет во время месяца набожных странствий, когда все войны прекращались, решился было отправиться на молебствие к храму Кааба в Мекке. Видение Магомета о благополучном исходе этого намерения убедило его приверженцев, которые вместе с ним отправились к святыне. Расположившись лагерем близ Мекки, Магомет, однако, так и не решился войти в город, дав в конце концов повеление своим спутникам обрить головы и заколоть жертвенных верблюдов (обычный ритуал при посещении Каабы) в самом лагере, после чего возвратился в Медину. Когда же ему напомнили о его пророческом сне, он был вынужден уточнить, что исполнение пророчества отсрочено Аллахом на год.

Лирический герой пушкинского цикла ни на миг не колеблется в своих побуждениях, изначально праведных; он настолько уверен в этом, что не способен даже уязвляться подозрениями.

Обогащенный «агиографической» темой, цикл «Подражания Корану» приобрел лироэпический характер. Особо подчеркнуты в его «сюжете» два события: изгнание Магомета и его возвращение (после битвы) на родину. Вместе с тем это не просто событийный ряд, но и своеобразная лирическая тема. В период работы над циклом Пушкин сопоставлял свою судьбу с судьбой гонимого пророка, как об этом свидетельствует, например, шутливая фраза в письме к П. А. Вяземскому от 29 ноября 1824 г.: «Между тем принужден был бежать из Мекки в Медину, мой Коран пошел по рукам — и доныне правоверные ожидают его» (XIII, 125). Пушкину был близок поэтический смысл легенды о Магомете, согласно которой время самых тяжелых испытаний (изгнание из родного города, проклятие

со стороны близких и родных) стало для пророка началом полнейшего торжества его учения, — именно из Медины оно распространилось по всей Аравии.

Таким образом, цикл складывался в ходе постоянного обогащения замысла и включил в себя три основных начала, доминировавших на разных этапах работы Пушкина над «Подражаниями Корану»: лирико-патетическое (в традициях «духовных од»), назидательно-проповедническое и агиографическое. Естественно, что эти начала взаимопроникают, благодаря постоянному сопоставлению отдельных стихотворений, на каждое из которых падает отсвет других и всего целого; но в то же время трем основным началам соответствуют три равные части цикла (по три стихотворения в каждой): от «рассказа» о жизни Магомета — через хвалу всесилию высших сил — цикл движется к обобщенно-проповедническому финалу. При этом ослабление к концу цикла «агиографического рассказа» (который исчезает в IV, V, VIII—IX «Подражаниях») ведет к усилению нравственной проповеди, все более и более отчетливо принимающей форму притчи (IV, VIII и IX «Подражания»). Тем самым легендарная судьба Магомета приобретает притчевую окраску: в этой судьбе просматривается судьба человека вообще, спасающегося от невзгод, сомнений и гонений на «стезе правды», обретающего силы в служении истине и в борьбе за нее.

В соответствии с общим замыслом от части к части меняется соотношение лирических субъекта и объекта цикла. В начале вещает сам бог, что находится в полном соответствии с той разительной особенностью Корана, о которой академик И. Ю. Крачковский пишет так: «Главный эффект — божество в первом лице; неслыханное новшество сравнительно с Торой и Евангелием. В Ветхом завете изложены речи Иеговы, но говорящий всегда хронист; речи — цитата. В Евангелии Христос говорит по ходу рассказа, цитирует не Иегову, а закон и пророков. Нововведение — Аллах сам дает себя услышать и сам ниспосылает отрывки своей „книги“, пророк — только посредник. Иногда роль нарушается, и неожиданно бог говорит о себе в третьем лице» (Коран, с. 671).

Эта особенность Корана хорошо была осознана Пушкиным, который специально подчеркнул: «В подлиннике Аллах везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором и третьем лице» (II, 358). И все же в IV «Подражании» субъектом становится сам Магомет;

этот переход, несмотря на его содержательную роль, — не подчеркни его в специальном примечании сам Пушкин, — почти незаметен в общем движении цикла, ибо, хотя бог обращается и к Магомету (I «Подражание»), и к его близким (II «Подражание») и дальним (III «Подражание»), он в сущности говорит только с пророком; его, избранного, опекает и поддерживает. Поэтому, когда Магомет говорит сам, он вступает в диалог с божеством («С тобою, боже. . .»), почти сливаясь со всеми в порыве к богу («Да притечем и мы ко свету»), имея высшее право говорить доверительно с праведными от лица бога:

Вы победили, слава вам,
А малодушным посмеянье,
Они на дивное призванье
Не шли, не веря дивным снам.

(II, 355)

В VII «Подражании» мы снова наблюдаем смену субъекта и объекта. О пророке опять (как и в первой части цикла) говорится в третьем лице, но инерция предыдущих стихотворений создает стойкое впечатление, что субъектом все же является здесь сам пророк, погруженный в себя, смиренно («боязливо») обращающий заветы высших истин к себе самому, в себе самом подозревающий суетность («Печальные мысли, лукавые сны») и жаждущий очиститься от скверны. В следующем стихотворении пророк обращается к каждому, ко всем, без деления на «праведных» и «нечестивых», — наоборот, тень возможности такого деления уничтожает смысл деятельности самого сеятеля, подвижника. И наконец, в последнем «Подражании» окончательно преодолевается односторонняя речь, обращенная к безответному собеседнику. Здесь впервые возникает диалог, причем без посредника (пророка), диалог земного человека с небом.

Религиозно-мифологическая образность цикла в целом служит охарактеризованному выше его притчевому замыслу. Так, на границах каждой части возникает эсхатологическая картина страшного суда (конец третьего стихотворения) и вечного блаженства (конец VI «Подражания»). Эта поэтическая метафора очищения и обновления человека, преодолевающего жизненные испытания и искус сомнений, наглядно реализуется в последнем стихотворении цикла:

И ветхие кости ослицы встают,
И телом оделись, и рев издают;
И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с богом он дале пускается в путь.

(II, 357)

Очевидна перекличка этих строк с другими, более известными:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

(II, 407)

«Благородная надежда» истинного поэта в подражании чужим гениальным творениям отыскать «новые миры» (XII, 82) в цикле «Подражания Корану» приводит к довольно неожиданному результату: за внешними колоритными чертами иной культуры Пушкин открывает все тот же мир земной красоты и нравственной истины. В этом, по-видимому, и заключается тайна всемирной отзывчивости гения Пушкина, постоянно ощущавшего сущностное единство мира, общего для всего человечества.

* * *

«Сцену из Фауста», несмотря на ее драматургическую форму, обычно рассматривают в кругу лирических произведений Пушкина.[43] В новейшем комментарии к ней отмечается, что «стихотворение выражает глубокое разочарование в науке, в славе, в любви ⟨...⟩ оно вполне оригинально, хотя и использует образы трагедии Гете (Мефистофель, Фауст, Гретхен)».[44] В ином ключе (также, впрочем, относя ее к лирике) трактует «Сцену» Б. В. Томашевский, подчеркивающий, что «скука, тоска — вовсе не характерные чувства Пушкина в 1825 г. Другое дело, если бы „Сцена“ была написана позднее, в 1826 г.».[45] Сомнения в точности авторской датировки здесь возможны, поскольку отсутствует автограф произведения. Хотя во второй части «Стихотворений Пушкина» (1829) «Сцена» и была помещена среди произведений 1825 г., это еще ни о чем не говорит: в ряде случаев указанные Пушкиным в этом издании

даты заведомо неточны. Первое же по времени документальное свидетельство о «Сцене» содержится в дневнике М. П. Погодина, которому в свою очередь о «продолжении Фауста» 10 сентября 1826 г. сообщил Д. В. Веневитинов — со слов самого Пушкина, через день после возвращения поэта из ссылки.[46]

Значит, «Сцена» была написана в Михайловском. Но когда именно? Хронологическая точность, как мы видели, необходима для правильного осмысления произведения.

Автографы «Сцены» до нас не дошли: по всей вероятности, она писалась в уничтоженной Михайловской тетради, параллельно с автобиографическими записками, и замысел ее следует, наверное, рассматривать в контексте раздумий поэта над судьбами своего поколения.

«„Сцена из Фауста“, — заметил В. Г. Белинский, — не что иное, как развитие и распространение мысли, выраженной в его маленьком стихотворении „Демон“».[47]

Напечатанное в альманахах «Мнемозина» и «Северные цветы» стихотворение «Демон» вызвало несколько журнальных откликов,[48] в том числе некоего Д. Р. К.: «„Демон“ есть одно из минутных вдохновений гения, которым поэт изливает свои чувствования, не думая о плане и о цели. Демон Пушкина не есть существо воображаемое. Автор хотел представить развратителя, искушающего неопытную юность чувственностью и лжемудрствованием. В нескольких стихах начертана живая картина, под которою Байрон не постыдился бы подписать своего имени».[49]

Можно представить, насколько не удовлетворил Пушкина этот отзыв. Стихотворение «Демон» было вызвано отнюдь не «минутным вдохновением» — оно вызревало трудно и мучительно.[50] Не могло понравиться Пушкину в то время и сравнение с Байроном. Но особенно бестактным было упоминание автором статьи быстро распространившихся (и явно сильно преувеличенных) слухов о «прототипе» Демона, А. Н. Раевском.[51]

Пушкин намеревался откликнуться на реплику Д. Р. К. анонимной заметкой: «Многие того же мнения, иные даже называли то лицо, которое Пушкин будто бы хотел изобразить в своем странном стихотворении. Кажется, они неправы, по крайней мере вижу я в „Демоне“ цель иную, более нравственную.

В лучшее время жизни сердце, еще не охлажденное опытом, доступно для прекрасного. Оно легковерно и нежно. Мало-помалу вечные противуречия существенности

рождают в нем сомнения, чувство [мучительное, но] непродолжительное. Оно исчезает, уничтожив навсегда лучшие надежды и поэтические предрассудки души. Недаром великий Гете называет вечного врага человечества *духом отрицающим.* И Пушкин не хотел ли в своем демоне олицетворить дух *отрицания или сомнения*? и в приятной картине начертал [отличительные признаки и] печальное влияние [оного] на нравствен⟨ность⟩ нашего века» (XI, 30).[52]

Думается, что в этой заметке мы вправе увидеть первый подступ Пушкина к теме Фауста. Здесь характерно не только прямое упоминание о Мефистофеле («духе отрицающем»), но и более общее положение о нравственной миссии Гете и подспудное противопоставление Гете (учитывая замечание Д. Р. К. о байроновском духе стихотворения) Байрону.

В связи с теоретическим обоснованием собственной драматургической реформы для Пушкина в то время было важно осмысление драматургического опыта Гете. В черновике письма к Н. Н. Раевскому (июль 1825 г.), фактически являющегося первым наброском предисловия к еще не дописанной до конца трагедии «Борис Годунов», мы находим следующее определение Гете, наряду с Шекспиром противопоставленного Байрону: «Правдоподобие положений и правдивость диалога [и изображения нравов] — вот [единственное] истинное правило трагедии, [Шекспир понял страсти; Гете — нравы]. ⟨...⟩ Байрон [в трагедии] распределил между своими героями отдельные части собственного характера ⟨...⟩ — это вовсе не трагедия» (XIII, 572—573; оригинал по-французски). Несколько позже в наброске статьи о драмах Байрона (1827) Пушкин скажет: «...в Manfred'е он подражал „Фаусту“ ⟨...⟩ но „Фауст“ есть величайшее создание XVIII века поэтического духа, он служит [фаросом новейших времен] представителем новейшей поэзии, точно как Илиада служит великолепным памятником древности» (XI, 51, 321).

В черновых вариантах пушкинских рассуждений особенно заметно, что трагедию Гете он воспринимает как объективное отображение нравственных коллизий новейшего времени, противопоставляя художественный метод Гете лирическому субъективизму Байрона, представившего в Манфреде «призрак самого себя».

Работа над «Борисом Годуновым», которая сначала велась в тетради ПД, № 835, была продолжена в Михай-

ловской тетради после сцены «Келья в Чудовом монастыре». В первоначальной редакции трагедии за ней следовала сцена «Ограда монастырская» (исключенная из окончательного текста):

День проходит, день проходит — видно, слышно всё одно:
Только видишь черны рясы, только слышишь колокол.
Днем, зевая, бродишь, бродишь; делать нечего — соснешь. . .
(VII, 263)

Здесь будто бы проглядывает нечто сходное с началом «Сцены из Фауста».

Но еще более неожиданную параллель к «Сцене из Фауста» [53] мы находим в монологе Бориса («Царские палаты»):

Достиг я высшей власти;
Шестой уж год я царствую спокойно.
Но счастья нет в моей душе. Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся. . .
(VII, 25—26)

Конечно, эти сходные мотивы в контексте исторической хроники приобретают несколько иной смысл, нежели в «Сцене из Фауста». Однако перекличка строк, отмеченная выше, помогает, как нам кажется, приблизительно определить время создания «Сцены из Фауста».

Уже давно замечено сходство между нею и замечанием Пушкина в письме к К. Ф. Рылееву: «Тебе скучно в Петербурге, а мне скучно в деревне. Скука есть одна из принадлежностей мыслящего существа» (XIII, 176). Письмо это в академическом издании датируется второй половиной мая, хотя, по всей вероятности, оно написано в июне.[54]

С другой стороны, наблюдения над рабочей тетрадью ПД, № 835, в которой в январе месяце Пушкин обрывает работу над сценой в Чудовом монастыре, убеждают в том, что только с конца июня—начала июля 1825 г. тетрадь эта предназначается Пушкиным исключительно для черновиков «Евгения Онегина», — до этого в ней записывались и другие произведения, а стало быть, могло быть записано и продолжение «Бориса Годунова», следующее за сценой в «Чудовом монастыре».

13 июля 1825 г. Пушкин сообщает Вяземскому: «Покаместь, душа моя, я предпринял литературный подвиг, за

Рисунок Пушкина (Мефистофель) в черновом автографе романа «Евгений Онегин». 1825 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 835, л. 74 об.

который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию» (XIII, 188). К этому времени была закончена первая часть ее, включавшая после сцены в Чудовом монастыре еще четыре сцены (первые три из них — очень короткие): «Ограда монастырская», «Палаты патриарха», «Царские палаты», «Корчма на литовской границе». Вероятно, они и были написаны в июне—июле 1825 г. Потому-то, вероятно, и не попала «Сцена из Фауста» в первое издание стихотворений Пушкина (Спб., 1826), материал для которого Пушкин досылал Плетневу вплоть до прохождения книги через цензуру в конце мая 1825 г.

Эту датировку подтверждает и пушкинский рисунок (Мефистофель в плаще) на л. 74 об. тетради ПД, № 835 около строфы XXX главы четвертой «Евгения Онегина», — строфа эта, видимо, была написана также в июне—июле 1825 г.

В первых строках «Сцены из Фауста» мы находим довольно неожиданную реминисценцию — из водевильных куплетов Вяземского:

Одно всё водится издавна:
Родятся люди, люди мрут
И кое-как пока живут.
Куда всё это как забавно!
Как не зевать! Всё песнь одна:
Или ко сну или со сна!
Иной зевает от безделья,
Зевают многие от дел;
Иной зевает, что не ел,
Другой зевает, что с похмелья! ..[55]

Это куплеты из оперы-водевиля, написанной Вяземским совместно с Грибоедовым, «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом». Пушкин явно помнил их, когда писал:

Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не успел,
Тот насладился через меру,
И всяк зевает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет.
Зевай и ты...

(II, 434)

Что это? Случайный каприз памяти или за этим стоит нечто более значительное?

Как бы то ни было, следует напомнить арзамасское прозвище Вяземского — Асмодей, которое он, кстати ска-

зать, носил и после роспуска общества арзамасских литераторов.[56] В 1820-е гг. Пушкин обычно так и обращался к приятелю в своих письмах (см.: XIII, 68, 73—74, 104 и др.). Одно из них (от 19 августа 1823 г.) начинается почти так же, как и «Сцена»: «Мне скучно, милый Асмодей. . .» (XIII, 66), а в письме из Михайловского от 13—15 сентября 1825 г. Пушкин в ответ на рассуждения Вяземского об отсутствии в России общественного мнения пишет: «Не демонствуй, Асмодей: мысли твои об общем мнении, о суете гонения и страдальчества (положим) справедливы — но помилуй〈...〉это моя религия; я уже не фанатик, но всё еще набожен» (XIII, 226). Жалобы на скуку — с определенным политическим подтекстом — обычны для Вяземского тех лет. В 1824 г. Грибоедов пишет ему из Петербурга: «А здесь мертвая скука, да что? Не вы ли по всей Руси почуяли тлетворный, кладбищенский воздух? А поветрие отсюдова».[57]

Глубоко разочарованным рисуется Вяземский в посланиях Жуковского:

Ты в утешители зовешь воспоминанье;
  Глядишь без прелести на свет!
И раззнакомилось с душой твоей желанье!
  И веры к будущему нет! . .[58]

Для Пушкина же Вяземский — «наш Аристип и Асмодей» (II, 419). К его «демонизму» Пушкин, как видно, относился с дружеской иронией. Зная это, Вяземский, вероятно, потому и недоумевал в «Записной книжке» (декабрь 1828 г.): «Мне известно, что до правительства было доведено в последний мой приезд в Петербург слово, будто бы сказанное Александром Пушкиным: вот приехал мой Демон! Этого не сказал Пушкин или сказал, да не так. Он не мог придать этим словам ни политический, ни нравственный смысл, а разве просто шуточный и арзамасский, если произнес их (в Арзамасе прозвище мое Асмодей)».[59]

Здесь уместно напомнить, что свое прозвище Вяземский получил по имени беса из баллады Жуковского «Громобой» (1810), в которой тот искушал героя, подобно тому, как Мефистофель — Фауста. Поэтому именно Вяземского, на наш взгляд, имел в виду Пушкин в стихотворении 1828 г., обращенном к английскому художнику Дж. Дау (Доу):

Зачем твой дивный карандаш
Рисует мой арапский профиль?
Хоть ты векам его предашь,
Его освищет Мефистофиль.
Рисуй Олениной черты. . .
(III, 101)

Принято считать,[60] что под Мефистофелем (Мефистофилем в написании Пушкина) здесь подразумевается И. С. Мальцов, который за подписью И. М. напечатал резкую критику на Дау в «Московском вестнике» и которого в 1831 г. Мефистофелем называл Погодин.[61] Это слишком сложное допущение. Во-первых, статья Мальцова вовсе не была резко критической и — более того — в ней отмечалось мастерство Дау-портретиста.[62] Во-вторых, следует еще доказать, что Пушкин был извещен о том, кому принадлежит подписанная криптонимом статья, а также знал в 1828 г. о прозвище Мальцова (которое тот мог получить позднее, вернувшись в Петербург после разгрома российского посольства в Тегеране 30 января 1829 г.).[63] К тому же, хотя Пушкин и был знаком с Мальцовым в 1828 г., отношения их не были так близки, чтобы можно было предположить упоминание последнего в столь интимном контексте. С другой стороны, Вяземский был в равной степени близок и с Пушкиным, и с Олениными. Он мог даже сопровождать вместе с Пушкиным Дау на невском пароходе, когда и было, как предполагают, написано стихотворение.[64] Строчка же «Его освищет Мефистофиль» была, по-видимому, откликом на стихотворение Вяземского «Послание к А. А. Б. (А. А. Бобринскому? — *С. Ф.*). При посылке портрета» (1828):

. . .Литографирован весь мир.
Теперь, кто только нос имеет
Посереди лица, тот сплошь
Его прославить не робеет,
Хотя будь нос и нехорош.
. . .Век литографий, пароходов,
Fac simile, Записок век![65]

Все вышесказанное позволяет предположить в Вяземском своеобразный «прототип» пушкинского Мефистофеля.

«Угадывание» в характерах исторических лиц и других персонажей некоторых черт своих современников не противоречит творческой манере Пушкина. Ср., например, в уже цитированном выше письме к Вяземскому от 13—15 сен-

тября 1825 г.: «Моя Марина (т. е. Марина Мнишек, — *С. Ф.*) славная баба: настоящая Катерина Орлова! знаешь ее? Не говори, однако ж, этого никому» (XIII, 226). Напомним, что трагедия Пушкиным пишется одновременно с автобиографическими записками; вероятно, такого рода ассоциации возникали у него неоднократно.

Академик В. М. Жирмунский заметил, что «отрывок из „Фауста“ стоит вообще под знаком Мефистофеля как главного действующего лица: в нем Пушкин усиливает присущие этому образу черты рассудочной критики жизненных ценностей в духе французских „вольнодумцев“ XVIII века, скептического „вольтерьянства“, разоблачающего наивный и мечтательный идеализм. Этот рационалистический „Фауст“, воспитанный в умственной традиции французской буржуазной мысли XVIII в., перекликается с разочарованными и пресыщенными жизнью байроническими героями молодого Пушкина, со скучающим Онегиным и др.».[66]

В самом деле, романтическое «неясное томление» в «Сцене из Фауста» объяснено и развенчано с позиций просветительского рационализма, но недаром В. М. Жирмунский, тонко чувствуя стилистику пушкинской «Сцены», ставит слова «вольтерьянство» и «вольнодумцы» в кавычки: беспросветный скептицизм Мефистофеля и пресыщенность Фауста самого Пушкина уже не подавляют. Он может не просто взглянуть на них со стороны, но и почувствовать трагикомизм воссозданной ситуации.

То состояние, которое переживает пушкинский Фауст, имело традиционный элегический эквивалент под названием «тоска», «унылость» и т. п. Журналы 1820-х гг. буквально наводнены подобными стихотворениями, и «Сцена из Фауста» должна рассматриваться в соотношении с этой лирикой (по контрасту с ней). Не случайно за «Сценой» при первой ее публикации следовала «ода» П. А. Ш⟨иринского⟩-Ш⟨ихматова⟩ «Тоска» («подражание младшему Расину»):

Зарей пернаты пробужденны
Поют утехи и любовь;
А я, тоскою омраченный,
Ко стонам воздвигаюсь вновь
⟨. . . . .⟩
Мужаться доблестью средь бедства
И без надежды зло терпеть,
Иного в сей юдоли средства
Не может мудрость усмотреть. . .,[67]

а в следующем номере журнала можно было прочитать стихотворение Р⟨остовцева⟩ «Тоска души»:

...Ужель в бездейственной тиши
С душою пылкой, но бессильной,
Я низойду во мрак могильный,
Плодов надежд не соберу,
И на земле, как на пиру,
Пребуду праздный посетитель?
Зачем же жизнь во мне кипит,
Зачем огонь во мне горит?
Вожатый он — иль обольститель? [68]

Пушкин, отдавший дань унылому элегизму на рубеже 1820-х гг., теперь ценит классическую элегию за ее аналитический психологизм, высмеивая эпигонские (в эпиграмме «Соловей и кукушка») сетования («Избавь нас, боже, От элегических куку!») и в противовес им создавая свою «Вакхическую песню» («Что смолкнул веселия глас?»).

Вместе с тем состояние безотчетной тоски — своеобразной «болезни времени» — остается в поле зрения Пушкина, обозначенное теперь прозаически как «хандра», «скука».

Нравственно-философское содержание этого понятия полнее всего было вскрыто в трактате Гельвеция «О человеке»: «Скука есть такое страшное зло, как и нужда»; «Скука — болезнь души. Каков ее источник? Отсутствие желаний достаточно сильных для того, чтобы занять нас. Скромное состояние заставило нас трудиться; мы усвоили привычку к труду, мы добиваемся славы в области искусства и наук, тогда нам не угрожает скука. Ее жертвой является обыкновенно лишь праздный богач»; «Счастье заключается не столько в обладании, сколько в процессе овладевания предметом наших желаний. ⟨...⟩ Душа тогда постоянно в действии; постоянно приятно взволнованная, она не знает скуки».[69]

Очевидно, Пушкин читал трактат Гельвеция. Впрочем, сходные мысли постоянно варьировались в просветительской литературе — не быть с ними знакомым по тому или иному источнику Пушкин просто не мог.[70]

Для того же, чтобы оттенить ироническое отношение Пушкина к мефистофелевской апологии скуки, следует вспомнить, что в «Сцене из Фауста» воссоздана ситуация, в которой просветительский рецепт лечения от скуки неисполним, так как в силу добровольного соглашения

Фауста с Мефистофелем герой обречен на бездействие. «Ты ждешь на себя, — писал Сей, — впечатлений от других. Для счастия надобно быть самобытным, надобно производить, не быть производимым 〈...〉 состояние безрукого богача самое несчастное, а кто не употребляет своих рук, разве не безрукий? 〈...〉 Действуй — и скука убежит от тебя».[71]

Известно, что во второй части драматической поэмы Гете Фауст, испытав все человеческие наслаждения и искушения, обретает счастье в созидании. У Пушкина — в необходимо ощущавшемся им общем просветительском контексте рассуждений Фауста и Мефистофеля — мысль о творчестве, действенном отношении к жизни присутствует в подтексте, в соотнесении с которым воспринимается истинная цена и страданий Фауста, и скептицизма Мефистофеля.

Академик М. П. Алексеев убедительно обосновал гипотезу о том, что пушкинская «Сцена» могла подсказать Гете развязку его трагедии.[72] Изложенные выше наблюдения, как нам кажется, эту гипотезу подтверждают, так как для любого образованного современника Пушкина идеологическая направленность его произведения была, конечно, вполне понятной.

«Не надобно всё высказывать — это есть тайна занимательности», — писал Пушкин Вяземскому в 1823 г. (XIII, 58). Здесь, в сущности, сформулирован важнейший творческий принцип Пушкина, которому он оставался верен всегда. Нередко в кульминационной точке произведения поэт щедро доверяет воображению читателей, вовлекая их в активное сотворчество.

Разумеется, в подобных случаях Пушкин предполагал соблюдение «законов», «им самим над собою признанных» (XIII, 138).

Нередко считается, что у Гете в своей «Сцене» Пушкин заимствовал только имена. Но не говоря уже о заглавии произведения («Сцена из Фауста»), оно и оформлено как фрагмент: недаром первая и последняя строки оставлены незарифмованными. Все это в свою очередь предполагает в определенной степени соотнесение пушкинской «Сцены» с целым, с трагедией Гете.

Особенно явственно эта связь ощущается в следующем поворотном пункте пушкинской сцены:

Мефистофель

Потом из этого всего
Одно ты вывел заключенье...

Фауст

Сокройся, адское творенье!
Беги от взора моего!

(II, 437)

Какое «заключенье» подразумевает здесь Мефистофель? Почему Фауст именно сейчас резко обрывает беса?

Может быть, герой боится дальнейших разоблачений? Но на этот счет все уже сказано. Дело, видимо, в другом: Фауст противится согласиться с чем-то, на что с исчерпывающим пониманием его натуры и с неотразимой логикой наталкивает его собеседник.

Вспомним, что у Гете Мефистофель, развлекая Фауста и исполняя его желания, преследует лишь одну, вполне определенную цель: добиться, чтобы тот наконец отправился в ад. Если в догетевских обработках легенды договор между человеком и дьяволом был заключен на определенный срок (в народной книге — на 24 года), то в драматической поэме Фауст выговаривает особое условие:

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись, постой!» —
Тогда готовь мне цепь плененья,
Земля, разверзнись предо мной!..[73]

К этому-то «заключению», вероятно, и подталкивает Фауста в пушкинской сцене Мефистофель. Нетрудно заметить теперь, как последовательно он загоняет своего надоевшего подопечного в угол. Сначала он заставляет героя вспомнить самое сильное из предоставленных ему наслаждений, потом найти в этом впечатлении черту, отделяющую наслаждение от пресыщения, и пожелать не просто вернуть, но и продлить то мгновенье. Однако стоит Фаусту согласиться с этим — и, по условию договора, жизнь его окончится. Поэтому он и восклицает: «Сокройся, адское творенье!» — предпочитая небытию скуку.

В данном случае обнажается драматическая структура пушкинского произведения. Внешне выступая как alter ego Фауста, Мефистофель движим логикой собственного характера, преследует собственные интересы, хотя, казалось бы, служит простым орудием в руках Фауста.

Это заставляет с особым вниманием присмотреться и к концовке «Сцены».

Конечно, соотношение пушкинской «Сцены» с произведением Гете вовсе не таково, чтобы ею можно было дополнить трагедию. В своей пьесе (в первой ее части, которая только и могла быть известна Пушкину) Гете воссоздает быт средневековой Германии. Пушкин же, обращаясь к классическому образцу, размышляет о современности (вспомним пушкинское определение «Фауста»: «Фарос новейших времен»).

В тексте пушкинской «Сцены» несколько раз возникают приметы новейших времен, что ни в коем случае нельзя считать анахронизмом. Просто здесь средневековый Фауст дожил до пушкинского времени, что в принципе не противоречит «законам» избранной легенды. Потому пушкинский Мефистофель и может сказать:

Доволен будь
Ты доказательством рассудка.
В своем альбоме запиши:
Fastidium est quies — скука
Отдохновение души.

(II, 434—435) —

или же отрекомендоваться: «Я психолог. . .[74] о, вот наука!» (II, 435). Только учитывая современность содержания пушкинской «Сцены», можно, как нам кажется, понять ее итог:

Фауст

Что там белеет? говори.

Мефистофель

Корабль испанский трехмачтовый,
Пристать в Голландию готовый:
На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата
Да груз богатый шоколата,
Да модная болезнь: она
Недавно вам подарена.

Фауст

Всё утопить.

Мефистофель

Сей час.
(*Исчезает*)

(II, 437—438)

Можно вспомнить в этой связи, что в главе четвертой вольтеровской повести «Кандид» именно в Голландии Панглос объясняет герою длинную «родословную» своей «модной болезни», восходящую к одному из сотоварищей Христофора Колумба, не забывая, однако, по своему обыкновению, заметить оптимистически о благах цивилизации: шоколаде и кошенили, вывезенных из Нового Света; в конце той же главы рассказывается об обрушившейся на корабль буре, явившейся следствием страшнейшего лиссабонского землетрясения 1755 г.

Эта параллель с концовкой пушкинской «Сцены» могла бы показаться совершенно случайной, если бы в 1825 г. (в начале февраля) одним из самых памятных в Европе событий не было сокрушительное наводнение в Голландии. Можно понять, почему в России о нем писали особенно много: здесь еще была свежа память о петербургском наводнении 1824 г. «Сильное наводнение, — сообщалось в «Сыне отечества», — покрыло немецкие и нидерландские берега Северного моря, прорвало все плотины, затопило многие селения, истребило великое число людей и животных, рушило плоды долговременных трудов, здания, рощи и пашни — и тучные дотоле пажити, место прелестных садов покрыло густым илом, в котором никакая травинка прозябнуть не может. На местах богатых селений, в нескольких верстах от берега, бывают ныне правильный прилив и отлив моря. . .».[75]

Не имел ли в виду Пушкин это бедствие, когда заканчивал «Сцену из Фауста»? Если так, то приказ Фауста: «Всё утопить» (все, т. е., по его разумению, корабль мерзавцев и грабителей, ужасную гримасу цивилизации) — пушкинский Мефистофель наверняка предпочтет понять буквально: все — в том числе и саму трудолюбивую Голландию.[76]

Такой финал не только оправдывает перенесение действия в Голландию, но и содержит сильнейший драматургический эффект: выполняя приказы Фауста, Мефистофель в сущности всегда доводит их до логического (по законам зла) конца, постоянно наслаждаясь «плодами своего труда».

С другой стороны, рассматривая «Сцену из Фауста» в кругу произведений Пушкина михайловской поры, мы не можем не соотносить ее с его «главной книгой». В главе шестой романа в стихах скучающий Онегин, подобно Фаусту, также оказывается виновником пре-

ступления (убийства Ленского) — до некоторой степени невольного, но в то же время и вполне закономерного.

* * *

Наиболее острой проблемой изучения трагедии «Борис Годунов» является вопрос о ее драматургической природе. Несомненно Пушкин, работая над пьесой, предназначал ее не только для печати, но и для сцены (хотя и предвидел особенные сложности именно в сценическом ее освоении). Казалось бы, вековая традиция сценических интерпретаций трагедии не слишком подтверждает ее сценичность. Пьеса на сцене ставилась в общем редко и каждый раз с более или менее значительными купюрами. Кажется, единственным режиссером, который мечтал поставить на сцене «Бориса Годунова», не меняя ни одного пушкинского слова, был В. Э. Мейерхольд, но он не успел свершить этот замысел.[77]

Поэтому, интерпретируя трагедию Пушкина, мы должны быть особенно чуткими к «законам, им самим над собой признанным».

К сожалению, мы лишены возможности проследить динамику пушкинского замысла, так как черновые рукописи произведения дошли до нас в малой части. Может быть, именно с этим обстоятельством связано чуть ли не буквальное толкование пушкинского свидетельства о том, что в своей трагедии он следовал Карамзину «в светлом развитии происшествий» (XI, 140). И не по этой ли причине пьеса рассматривается как «драматические картины», достаточно разобщенные, поскольку сама связывающая их сюжетная канва находится за текстом (в историческом рассказе Карамзина)?

Работа над «Борисом Годуновым» была начата Пушкиным в начале декабря 1824 г., когда на л. 44—44 об. тетради ПД, № 835 он записал предварительные заметки (конспект из «Истории...» Карамзина — см.: VII, 288—289), а на л. 45 набросал план (VII, 289) и начал первую сцену.[78]

На л. 47 об. пишется сцена 2 трагедии — и далее следующие сцены, до монолога Пимена включительно. Позже, в конце июля 1825 г., в черновике письма к Н. Н. Раевскому Пушкин скажет: «Я пишу и размышляю.

Бо́льшая часть сцен требует только рассуждения; когда же я дохожу до сцены, которая требует вдохновения, я жду его или пропускаю эту сцену — такой способ работы для меня совершенно нов» (XIII, 573; подлинник по-французски). Первой из сцен трагедии, «требовавшей вдохновения», была именно пятая (в автографе, видимо, ошибочно: «Явление 4»). Она далась Пушкину с трудом и так и не была завершена в тетради ПД, № 835 после многих переработок в январе 1825 г.

После этого работа над трагедией, вероятно, была перенесена в Михайловскую тетрадь.

Очевидно, перерыв в работе над «Борисом Годуновым» у Пушкина был довольно длительным. Лишь 13 июля 1825 г. Пушкин сообщит Вяземскому: «Покаместь, душа моя, я предпринял такой литературный подвиг, за который ты меня расцелуешь: романтическую трагедию» (XIII, 188), — это сказано после того, как была написана первая часть трагедии (до сцены «Корчма на литовской границе» включительно). Эмоциональный тон письма свидетельствует, что Пушкин еще не остыл от работы. Очевидно, окончание сцены 5 («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и четыре следующих написаны Пушкиным в конце июня—начале июля 1825 г. Не случайно они не попали в тетрадь ПД, № 835, которую именно с этого времени поэт отводит исключительно для романа в стихах «Евгений Онегин».

С тех пор работа над трагедией, вероятно, идет более или менее систематически, — она окончена 7 ноября 1825 г. (дата на беловом автографе).

Создавая свою трагедию, Пушкин критически осмыслял опыт как русской, так и европейской драматургии. Французская классическая трагедия, образцовая по стилю, по стихам, «полным смысла, точности и гармонии» (XIII, 86), не удовлетворяет его догматическим соблюдением единств места и времени, а также анахронизмом характеров, под мифологическими именами обнаруживающих черты французских галантных аристократов XVII в. Чужды Пушкину также субъективизм и односторонность байроновских характеров, выражающих одну только страсть. Более всего по сердцу ему драматургия Шекспира, используя опыт которой он создает собственную драматургическую систему; основные принципы последней сводятся к следующему: правда и непринужденность характеров, «правдоподобие положений и диалогов» (XIII, 541);

соблюдение единства действия, обеспечивающего неослабный и все возрастающий интерес зрителя; «смешение родов комического и трагического, изысканность необходимых, иногда простонародных выражений» (XI, 39).[79]

Система эта, обогащенная в некоторых отношениях в последующих трагедийных замыслах Пушкина, тем не менее в целом не претерпела существенных изменений, что позволяет с полным правом говорить о реалистическом «театре Пушкина», несмотря на малое число законченных пушкинских пьес.

Приступая к созданию трагедии «Борис Годунов», Пушкин избрал материалом для нее, может быть, самую драматическую эпоху русской истории, предшествовавшую восхождению на престол Лжедимитрия, безродного самозванца. Сама возможность столь исключительной в истории России ситуации уже свидетельствовала, насколько глубоко в ту пору всколыхнулась российская жизнь и как велика была волна всеобщих потрясений, вознесшая на вершину власти представителя социальных низов общества.

В мировой драматургии данный сюжет издавна был одним из самых популярных. Начиная с Лопе де Веги и кончая Шиллером, целый ряд драматургов обращались к личности Димитрия, рисуя его обычно отважным воином, типичным героем Возрождения, одерживающим победу над судьбой.[80] С точки зрения западно-европейских драматургов, победа его воплощала в себе торжество справедливости: он был не самозванцем, а законным наследником московских царей, отвоевавшим престол у узурпатора Бориса Годунова. В русской драматургии до Пушкина к образу Димитрия обращались А. П. Сумароков и В. Т. Нарежный, рисуя его злодеем, коварным самозванцем — в соответствии с официальной версией.

Законченная в конце 1825 г. трагедия Пушкина в следующем году не была допущена в печать и вышла в свет лишь в 1831 г. с исключением сцены 3 («Девичье поле. Новодевичий монастырь»), в которой было усмотрено «неприличное истолкование народных чувств», сопровождавших избрание Бориса Годунова на царство. О постановке трагедии на сцене в то время не приходилось и думать, хотя, создавая ее, Пушкин справедливо полагал, что в случае успеха пьеса его будет иметь влияние на преобразование русской сцены. Однако поставленная на сцене лишь в 1870 г., пьеса успеха не имела: русский

театр оказался неготовым к осмыслению новаторской драматургической системы Пушкина.

Одна из существенных особенностей драматургии — ее тесная связь с театром. Более того, в начале XIX в. русский театр во многом подчинил себе драматургию. Характерно в данном отношении высказывание наиболее значительного драматурга того времени В. А. Озерова о том, что на издание своих трагедий он «соглашался по одним убеждениям ⟨...⟩ приятелей, никогда не быв любопытен видеть в печати то, что писал единственно по склонности ⟨...⟩ к театральным зрелищам и без всякого искания автора и стихотворца».[81]

Поднявшись до классических вершин, русская драматургия не случайно стремится порвать с подобной зависимостью, принижающей пьесу как литературное произведение. Окончив работу над «Горем от ума», Грибоедов в 1824 г. вспоминал: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было. Такова судьба всякому, кто пишет для сцены».[82]

Было бы ошибочным истолковывать эти строки как романтическую декларацию об элитарном предназначении поэзии. Еще решительнее порывая с теми же, в сущности, «привычками и условиями, нимало не связанными с эстетической частью творения», Пушкин также предвосхищает театр нового типа, не подчиненный узким правилам «хорошего тона». Его заметки о народной драме поразительно созвучны грибоедовским размышлениям, словно продолжение и развитие их. «Трагедия наша, — замечал поэт, — образованная по примеру трагедии Расиновой, может ли отвыкнуть от аристократических своих привычек? Как ей перейти от своего разговора, размеренного, важного и благопристойного, к грубой откровенности народных страстей, к вольности суждений площади — как ей вдруг отстать от подобострастия, как обойтись без правил, к которым она привыкла, насильственного приноровления всего русского ко всему европейскому, где, у кого выучиться наречию, понятному народу? Какие суть страсти сего народа, какие струны его сердца, где найдет она себе созвучия, — словом, где зрители, где публика?

Вместо публики встретит она тот же малый, ограниченный круг — и оскорбит надменные его привычки (dédaigneux), вместо созвучия, отголоска и рукоплесканий услышит она мелочную, привязчивую критику. Перед нею восстанут непреодолимые преграды — для того, чтобы она могла расставить свои подмостки, надобно было бы переменить и ниспровергнуть обычаи, нравы и понятия целых столетий. . .» (XI, 180).

Пушкин в своей трагедии смело ломал общепризнанные в его время драматургические каноны, и это сообщило его пьесе вызывающе непривычную форму. Понятно, что прежде всего прижизненная критика обратила внимание на полнейшее разрушение двух по классицистической поэтике незыблемых единств — места и времени.

Подводя итог первоначальным отзывам о «Борисе Годунове», Н. Полевой еще в 1833 г. отмечал: «Не общее ли мнение всех есть то, что, когда вы прочитаете драму Пушкина, у вас останется в памяти множество чего-то хорошего, прекрасного, но несвязного в отрывках, так, что ни в чем не можете вы дать себе полного отчета?».[83]

Действительно, «разброс» действия в трагедии Пушкина удивителен. Здесь предусмотрено семнадцать различных перемен декораций, что само по себе представляет немалую трудность для театрального воплощения, — учитывая к тому же стремительную кратковременность отдельных картин, занимающих в сценическом представлении всего несколько минут. Здесь, однако, следует заметить, что, планируя столь резкие перемены декораций, Пушкин несомненно отдавал себе отчет в том, что они вполне под силу современной ему сценической технике; достаточно вспомнить, насколько неожиданно — подчас моментально, на протяжении всего одной сцены, — менялись картины в волшебно-комических операх, вообще немыслимых без впечатляющих «превращений».

Обширно историческое время трагедии Пушкина — свыше семи лет. Изредка автор сам при некоторых сценах проставляет даты исторических событий: 1598 года 20 февраля (сцена 1), 1603 год (сцена 5), 1604 года 16 октября (сцена 14), 1604 года 21 декабря (сцена 16). Нельзя не отметить странной, на первый взгляд, непоследовательности драматурга в расстановке этих исторических вех: ведь многие другие события, воссозданные им, также имеют точную датировку. При более внимательном анализе обнаруживается к тому же, что художественное время

пьесы намного короче указанных выше семи лет. Если учесть, что первые четыре сцены, события которых отнесены к двум дням 1598 г., представляют собою своеобразный пролог, то становится очевидным, что основное действие пушкинской пьесы чрезвычайно сконцентрировано во времени. Пушкин даже прямо отступает от принятого им за основу исторического источника, относя побег Григория из Чудова монастыря к 1603 г., — у Карамзина говорится, что это произошло в феврале 1602 г.[84] Две следующие пушкинские даты, 16 октября и 21 декабря 1604 г., от перехода войска Самозванца через русскую границу до первой его победы, подчеркивают стремительность исторических событий, ведущих к падению Бориса Годунова, и впечатление этой стремительности сохраняется далее; за сценой 16, последней датированной в пьесе, следует смятение в Москве, новая победа Самозванца и его временное поражение, смерть Бориса и конец недолговечного царствования Федора — события, показанные в коротких энергичных семи сценах, которые, по-видимому, потому и не датируются Пушкиным, что впечатление фатально-неизбежного исполнения честолюбивых чаяний Лжедимитрия иначе бы несколько нарушилось. Это стремительное нарастание ритма действия несомненно нужно считать одним из сильнейших драматургических эффектов пьесы Пушкина.

Отказываясь от деления всего массива пьесы на действия или акты,[85] Пушкин создает двадцать три стремительно сменяющие одна другую сцены, одиннадцать из которых (почти половина) содержат менее 50 строк. Нетрудно заметить, что краткость большинства сцен постоянно определяется одним приемом: не воссоздавая хода события, Пушкин дает лишь его пик — завершение, развязку.

И здесь особенно внимательно следует проверить свидетельство Пушкина о следовании Карамзину «в светлом развитии происшествий» (VII, 140). Многочисленные параллели между карамзинским и пушкинским текстами, отмеченные в исследовательской литературе,[86] убедительно, казалось бы, подтверждают справедливость этого признания. И все же оно нуждается в существенных коррективах.

Материалом трагедии (за исключением первых четырех экспозиционных сцен) послужила преимущественно одна, вторая, глава т. 11 «Истории государства Российского», начиная со слов: «Как бы действием сверхъестественным,

тень Дмитриева вышла из гроба, чтобы ужасом поразить, образумить убийцу и привести в смятение всю Россию. Начинаем повесть равно истинную и неимоверную»,[87] — причем канва карамзинского изложения вовсе не определяет «развитие происшествий» у Пушкина. Выше уже упоминалось, что в трагедии на год вперед продвинуто по сравнению с историческими источниками бегство Отрепьева из монастыря. Пушкин совершенно не касается достаточно подробно описанных историком первоначальных скитаний беглеца, создав взамен этого две самостоятельные сцены, обрисовывающие отважный характер «милого авантюриста» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре»; «Корчма на Литовской границе»). Слух о Лжедимитрии в трагедии достигает Москвы уже тогда, когда самозванец нашел в Польше достаточно твердую поддержку своим честолюбивым планам, и Пушкин — вновь не по Карамзину — создает одну из наиболее выразительных в драматургическом отношении сцен, в которой Борис вырывает тайну о Лжедимитрии у Шуйского.[88] Нет необходимости продолжать сравнение хода действия трагедии Пушкина с первоисточником: и в дальнейшем, заимствуя из «Истории государства Российского» исторические сведения и множество колоритных деталей, драматург отнюдь не стремится к точному воссозданию исторических картин, извлекая драматический эффект каждой сцены из столкновения характеров и в самой последовательности сцен следуя прежде всего собственным художественным целям.

В «правде характеров» обнаруживается полная независимость Пушкина от Карамзина. Только в заглавном герое трагедии сохранен карамзинский психологический рисунок.

Прежде чем появиться перед зрителями уже царем, Борис в сущности как бы присутствует в разговорах действующих лиц и даже обнаруживает свою волю. Народ, еще не видящий в нем цареубийцу, объясняет его затворничество в монастыре именно так, как он и желает того («Его страшит сияние престола»). Ближе к истине, однако, Воротынский («Конечно, кровь невинного младенца Ему ступить мешает на престол»). Пушкин в данном случае вполне следует карамзинской трактовке поведения Бориса: «Годунов хотел, чтобы ни одна столица, но вся Россия призвала его на трон, и взял меры для успеха, всюду послав ревностных слуг своих и клевретов: сей вид единогласного свободного избрания казался ему нужным —

для успокоения ли совести? Или для твердости и безопасности его царствования?».[89] Сплетение этих двух мотивировок сохранено и в трагедии Пушкина.

«Правда характеров» остальных персонажей — собственное открытие Пушкина. Черпая в «Истории...» Карамзина лишь «предполагаемые обстоятельства», поэт отгадывает сам «истину страстей и правдоподобие чувствований» огромного количества людей далекой эпохи, принадлежавших к различным социальным слоям общества.

Особенно свободен Пушкин в обрисовке характеров «неисторических лиц», попавших в «Историю...» Карамзина, и прежде всего того «черного люда», который в трагедии Пушкина предстает и как масса («народ», этот «коллективный персонаж», прямо указывается в ряде сцен), и в пестром многообразии художественно убедительных типов. Используя, как правило, названные Карамзиным имена (Варлаам, Мисаил, Пимен, Хрущов, Карела и др.), Пушкин видит за ними живых людей. Так, в «Истории...» дважды упоминается спутник Григория Отрепьева до Луевых гор инок Пимен, свидетельство которого было обнародовано Борисом Годуновым в числе других показаний о Самозванце. В трагедии Пушкина летописец Пимен — один из значительнейших персонажей, воплощающий в своем «правдивом сказании» суд народа над царем-преступником и несомненно противопоставленный льстивому поэту, который в надежде на щедрую награду «заране прославляет» «подвиг» Самозванца.

Подсчитано, что в трагедии Пушкина — свыше восьмидесяти персонажей, причем более семидесяти из них действуют лишь в одной из сцен. Само это многолюдье не может не потеснить центральных героев пьесы, Бориса Годунова и Григория Отрепьева, первый из которых появляется лишь в шести, а второй — в девяти (в одной из них без слов) сценах. Следуя Шекспиру «в вольном и широком изображении характеров, в небрежном и простом составлении планов» (XI, 140), Пушкин, однако, в отличие от него, отказывается от концентрации событий вокруг единого героя, что до некоторой степени скрадывается заглавием трагедии — «Борис Годунов».[90]

Огромное пространство пьесы и ее историческое время не разрывали единого драматического действия, а постоянно насыщались им: движение исторических сил вопло-

щалось в том множестве действующих лиц, через посредство которых «встречались» в своем противоборстве царь Борис и Гришка Отрепьев.

Особый характер драмы Пушкина часто видят в том, что в ней «нет центрального героя, а есть развитие определенной исторической ситуации, около которой группируются все действующие лица — и главные и второстепенные».[91] Этот тезис нуждается в существенном уточнении. Без постоянного, проведенного через все сцены противостояния центральных героев, Бориса Годунова и Григория Отрепьева, общей динамики пушкинской пьесы не существовало бы, она и в самом деле превратилась бы в «драматические картины», нанизанные на определенную историческую канву.

Так, центр пьесы Пушкина занят тремя польскими сценами. В этих эпизодах авантюра Самозванца становится воплощением разнородных частных и общественных побуждений, направленных против царя Бориса. Казалось бы, первая из этих сцен лишь очерчивает гибкость ума Григория Отрепьева, легко находящего общий язык и с патером-иезуитом, и с сыном боярина Курбского, и с шляхтичем Собаньским, и с московским дворянином Хрущовым, и с донским казаком Карелой. Щедро одаряя обещаниями каждого, он не задумывается о том, что одни из них взаимоисключаются другими. Собственно, совет иезуита «притворствовать пред оглашенным светом» для достижения своих тайных целей уже предвосхищен Григорием, и потому безродный инок покоряет всех, и даже разборчивые польские дамы видят в нем «царскую породу». Однако концентрируя в своем дерзком замысле стремления множества людей и тем самым обретая необходимую силу для противоборства с Борисом, Григорий теряет нити своей судьбы. Столкновение в сцене у фонтана двух характеров авантюристического склада, Самозванца и Марины Мнишек, кончается лишь призрачной победой героя. Он презрел угрозы «польской девы», он заручился обещанием ее руки, — но не любви, ибо ни его ум, ни его отвага уже не воспринимаются в качестве личных его достоинств. Добиваясь удовлетворения своих честолюбивых помыслов, он, казалось бы, переиграл всех, — на самом деле он стал игрушкой в руках многих, марионеткой истории, потеряв не только свое подлинное имя, но и самостоятельность дальнейших своих поступков: он вынужден вести полки на Русь, должен сражаться с Бо-

рисом. Без Бориса он ничего не значит, — посягая на его трон, он не более, нежели Борисова тень.

Выше уже отмечалось, что краткость большинства сцен трагедии художественно обусловливается тем, что драматург дает обычно лишь разрешение драматических коллизий, оставляя за пределами сцены их постепенный ход. Этот прием Пушкин использует не только в построении отдельных сцен, но и в построении всего произведения. В самом действии постоянно ощущается у Пушкина закономерное влияние предшествующих событий, оставшихся за рамками пьесы. Историзм художественного метода в пушкинской трагедии приобретает драматургическую функцию.

Трагедия Пушкина посвящена событиям царствования Бориса Годунова (от его воцарения до его гибели и прекращения его короткой династии), но недаром и сам царь, и его многочисленные антагонисты постоянно сравнивают его деяния с эпохой Иоанна. «Тень Грозного» ощущается уже в сцене 1, когда Воротынский жалуется на немощь родовитого боярства («Уже давно лишились мы уделов, Давно царям подручниками служим. . .» — VII, 8), о нем говорят Пимен и Григорий, Шуйский (сцена 9 — «(не к ночи будь помянут)» (VII, 40)), он невольно вспоминается при встрече с Курбским, сыном «славного казанского героя». О нем не может забыть и царь Борис. Как бы ни гнал от себя воспоминание о свирепом Иоанне «зять Малюты», он по сути наследует Иоанново дело, постоянно подавляя боярскую оппозицию, уже доживающую свой век, и оставаясь — по исторической концепции Пушкина — наедине с новыми историческими силами, неминуемо вызванными к жизни последствием разгрома старинных боярских родов. Собственно, и сам Борис — удачливый представитель новой аристократии, историческое следствие Иоанновых реформ. «Он смел, вот всё — а мы. . .» — бессильно злобствует Шуйский, представитель уходящей в прошлое боярской Руси. Показательно, что в пьесе Шуйского буквально вытесняет более удачливый и, так же как и Борис, менее родовитый Басманов, в честолюбивых мечтаниях своих невольно следующий путем Бориса:

> . . .Какое
> Мне поприще откроется, когда
> Он сломит рог боярству родовому!

Соперников во брани я не знаю;
У царского престола стану первый...
И может быть...

(VII, 88)

Отчаянная авантюра Григория Отрепьева тоже обусловлена общей переменой исторических сил в России. По убеждению Бориса, он самозванец, но ведь и сам Борис, по мнению Шуйских и Воротынских, таков же.

В художественной структуре пьесы наряду с грозным Иоанном явственно присутствует и иной внесценический персонаж. «Тень умерщвленного Димитрия, — писал И. Киреевский, — царствует в трагедии от начала до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, расставляет в одну перспективу все отдельные группы и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок. Доказывать это значило бы переписать всю трагедию...».[92]

Подготовительные материалы к трагедии и в самом деле свидетельствуют, что мысль о злодейском убийстве младенца Димитрия явилась отправной для Пушкина в развитии его замысла: первые заметки, занесенные им в рабочую тетрадь ПД, № 835 в конце 1824 г., представляют собой конспект двух разделов главы второй т. 10 карамзинской «Истории...»: «Г. 1591. Замысел Годунова» и «Убиение царевича Димитрия». В самой трагедии об этом событии достаточно подробно повествуется трижды (сцены 1, 4, 10). Димитрий постоянно возникает в кошмарах Бориса и живет в народной легенде. Невинно убитый младенец в народном представлении становится «великим чудотворцем», и потому «воскресший» Димитрий обретает неодолимую силу. Легенда эта питается изначальным народным стремлением к справедливости: убийца младенца является в народном представлении предельным воплощением зла. Исторически материализуясь во множестве отдельных человеческих побуждений, самая идея справедливости (противостояния злу) узурпируется и искажается, превращаясь в смуту. Реальным воплощением легендарного Димитрия становится Самозванец, и в его стан стекаются недовольные и проходимцы.

Однако высокий этический идеал живет в народном сознании, и именно он определяет, по Пушкину, суд истории. Имеет ли реальную силу этот суд? И да, и нет. Нет — в смысле непосредственного воплощения в жизнь

народного идеала. Иначе история не шла бы от преступления одного правителя к преступлению другого, от Бориса к Лжедимитрию. И вместе с тем народное представление о справедливости в конечном счете содержит могучий и неодолимый стимул ее торжества.

И дело, разумеется, не в «тени умерщвленного Димитрия», а в том, как событие это «переживается» народной этикой, ощущающей его и как собственный «грех».

Прогневали мы бога, согрешили:
Владыкою себе цареубийцу
Мы нарекли.

(VII, 21), —

подводит исторический итог событиям летописец Пимен. Драматургическим воплощением этого народного «греха» служит выразительный, резкий по своим краскам эпизод сцены 3, воссоздающей «всенародное избрание» Бориса на царство и исключенный, как было отмечено выше, в первом издании трагедии:

Баба (*с ребенком*)

Ну, что ж? как надо плакать,
Так и затих! вот я тебя! вот бука!
Плачь, баловень!

(*Бросает его об земь. Ребенок пищит.*)

(VII, 13)

Комические краски этого эпизода особенно резко проступают при сопоставлении с соответствующим патетическим описанием в «Истории» Карамзина: «. . .все требовали царя, отца, Бориса! Матери кинули на землю своих грудных младенцев и не слушали их крика. Искренность побеждала притворство; вдохновение действовало и на равнодушных и на самих лицемеров»; [93] в свою очередь, Карамзин заимствовал этот «факт» из Утвержденной грамоты Земского собора 1598 года: «. . .окрест кельи и по всему монастырю все православное крестьянство всея Русские земли, с женами и детьми, великий плач и рыдательный глас мног испущаху, от горести сердца и от многого сетования жены сущих своих младенцев на землю слезным рыданием пометаху». [94] Комизм пушкинской трактовки народного «вдохновения» — рискованный и нарочитый, он невольно западает в память. В одной из последних сцен пьесы мы находим параллель к эпи-

зоду с бабой. Юродивый обращается к Борису: «Николку маленькие дети обижают. . Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Но теперь этот комизм таков, что от него веет ужасом. Дело не только в разоблачении царя простодушным юродивым, произнесшим вслух то́, о чем никто не смеет сказать убийце, но и в обнаженном, как открытая рана, зле, к которому все притерпелись настолько, что не замечают его.

В опосредованной форме, но драматургически так же выразительно, вина за убийство детей возлагается в пьесе и на Лжедимитрия. В сцене 19 («Лес») потерпевший поражение Лжедимитрий, по-рыцарски скорбя о своем павшем в битве коне, прежде чем беспечно, положив седло под голову, лечь и заснуть, вспоминает про юного Курбского: «Где ж витязь мой?» — и слышит ответ: «Он лег на поле смерти». Искренне и легко Самозванец откликается на это: «Честь храброму и мир его душе!», уносясь сразу же мыслью к грядущей своей удаче. Поражение нимало не смущает Лжедимитрия, и намеченная точными штрихами юношеская самоуверенность героя придает комизм всей сцене — в нем будто без остатка растворяется трагическое событие: смерть Курбского-сына, симпатичная натура которого достаточно впечатляюще раскрыта в предыдущих сценах. Верный объективности драматургической формы, не позволяющей прямого авторского вмешательства в действие, Пушкин заключает всю эту сцену репликой своего предка:

Приятный сон, царевич!
Разбитый в прах, спасаяся побегом,
Беспечен он, как глупое дитя;
Хранит его, конечно, провиденье;
И мы, друзья, не станем унывать.

(VII, 85)

Но сам драматург несомненно не разделяет этого умиления.

Неоднократно в литературе отмечалось, что, в последний раз показанный зрителям в этой далекой от конца пьесы сцене, после поражения, которое нанесли ему войска Бориса, Лжедимитрий фактически изображен как победитель. Замечено и то, что и появляется на сцене (в эпизоде «Ночь. Келья в Чудовом монастыре») и исчезает с нее Григорий спящим. Тем самым, делается вывод, Пушкин оттеняет призрачность в исторической перспективе личной отваги и удали героя: не ими определяется его победа

над Борисом, а «мнением народным». Все эти наблюдения верны, но для того, чтобы смысл анализируемой сцены был до конца прояснен, необходимо отчетливее провести параллель между сном Григория в начале пьесы и сном Лжедимитрия в конце ее. Просыпаясь в келье Чудова монастыря, Григорий вспоминает:

Мне снилося, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник:
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом,
И стыдно мне и страшно становилось —
И, падая стремглав, я пробуждался. . .

(VII, 18—19)

Предполагавший в читателе знание исторических событий, Пушкин при первом же появлении на сцене Григория напоминает о его неизбежном конце: так он и погибнет, как видится во сне. Выиграв противоборство с Борисом, Самозванец уже обречен. На нем, как и на Борисе, кровь его жертв.

Мысль эта предельно ясно выражена в заключительной сцене, когда Мосальский призывает народ кричать: «Да здравствует царь Димитрий Иванович!» — а перед этим по воле Лжедимитрия убит невинный сын Бориса, Феодор (который, подобно сыну Курбского, также особенно запоминается в пьесе). В кровавой концовке пьесы окончательно уравнены два ее антагониста: Борис, единственно живым, чуждым себялюбивого расчета чувством которого была любовь к своим детям, и Григорий Отрепьев, по воле которого задушен сын и надежда Бориса. Месть настигает Бориса, но кровь невинного Феодора тоже взывает к отмщению. Народ в ужасе безмолвствует, но суд его неминуем.

Глубоко усвоив в своей трагедии опыт мировой драматургии, Пушкин в «Борисе Годунове» создал историческую драму нового типа, драму народную, в которой не только вывел на подмостки сцены множество разнохарактерных типов, дав выразительный социальный срез исторической эпохи и обнаружив во множестве разнонаправленных искренних и корыстных человеческих побуждений концентрацию исторических сил, но и раскрыл высокий этический смысл «мнения народного», обращенный к грядущим поколениям.

* * *

Роман в стихах «Евгений Онегин» в творческой эволюции Пушкина имеет совершенно особое значение. В противовес обычному для Пушкина стремительному завершению замысла это произведение не только писалось необычайно долго (фактически более восьми лет), но и с самого начала было задумано как «свободный роман», фабула и сюжет которого не фиксировались предварительным планом [95] и должны были развиваться непредсказуемо. Почти в каждой новой главе роман устремлен к неведомому будущему. В этом принципиальная разница между «Евгением Онегиным» и «Дон-Жуаном» Байрона с его авантюрной, построенной по большей части на экзотическом материале фабулой, события которой отнесены к прошлому веку. Пушкин, однако, ориентируется на поэму Байрона, предполагая равное с героями романа участие в сюжете автора, излагающего все пришедшие на ум попутные замечания и сравнивающего фабульные происшествия с личными переживаниями, причем этот конструктивный прием усугубляется и герои делаются не только современниками, но и знакомыми автора.

Учитывал опыт Байрона Пушкин и в строфической организации текста романа, хотя, создавая онегинскую строфу, он отталкивался, видимо, не от Спенсеровой строфы (аВаВВсВсс), которой написана поэма Байрона. Онегинская строфа (АбАбВВггДееДжж), как нам представляется, незначительно модифицирует наиболее традиционную для русской поэзии строфу — одическую (АбАбВВгДДг), в полной мере заимствуя ее конструктивный принцип последовательного использования простых (неусложненных) рифмовок: перекрестной, парной и охватывающей, и добавляя лишь два двустишия с парной мужской рифмовкой, т. е. превращая в катрен центр исходной строфы и замыкая ее энергичной кодой. При этом следует отметить, что уже в творчестве Державина одическая строфа часто применялась для различных (вовсе не официально-панегирических) тем, — см., например, его стихотворения «К первому соседу», «Приглашение к обеду», «Гром», «Крестьянский праздник» и пр. Тем самым обыденное у Державина приобретало качество высокой поэзии. Державинская же поэзия дает образцы модифицированных одических строф, чрезвычайно близких к онегинской, например в стихотворении «Афинейскому

рыцарю» (аББаВВггДеДе — как бы перевернутая онегинская строфа, без коды).

В пушкиноведении давно отмечено, что формула онегинской строфы: «4/croisés, 4 de suite, 1.2.1 et deux» — появилась в черновике «Тавриды» (ПД, № 832, л. 12), при этом она внесена туда поэтом позже последовательного заполнения тетради. Мы оцениваем этот факт в общей связи с нашей трактовкой генезиса поэмы «Бахчисарайский фонтан», которую Пушкин считал «несвязными отрывками». Очевидно обдумывая замысел свободного романа, Пушкин вновь осмыслил причину неудачи своей «элегической поэмы» («Таврида»), с самого начала теперь предупреждая аморфность свободной поэтической формы и вводя четкую строфическую организацию текста.

Роман в стихах был органически связан со всем предшествующим творчеством поэта.

Давно отмечено некоторое сюжетное сходство романа в стихах с поэмой «Кавказский пленник».[96] В самом деле, в центре обоих произведений — характер молодого современника с «уставшею душой», героя, испытываемого в столкновении с иным характером, воплощающим в себе эстетический идеал поэта, — с «дочерью природы», способной на сильное и глубокое чувство, уже недоступное герою. Если к тому же учесть, что в тексте романа сохранились следы нереализованного замысла, который предполагал раннюю гибель Татьяны,[97] то сходство фабульного хода двух этих произведений становится еще более определенным.

Однако если «кавказская повесть» рассказана в элегическом ключе, то роман в стихах начат в ключе ироническом, причем ирония автора направлена не только на окружающий героя мир, но и на самого Онегина. Первая же попытка Пушкина дать характер светского молодого человека в сниженном, ироническом освещении относится к 1821 г., когда поэт, вскоре после завершения поэмы «Кавказский пленник» (15 мая), набрасывает в рабочей тетради ПД, № 831 (л. 40—41) программу и сцену первую так называемой «комедии об игроке» (здесь же даты: «4 июня ночью, 5 июня поутру»). Герой ее лишен элегического самоупоения Пленника, но не менее, чем тот, разочарован в обществе:

По счастью, модный круг теперь совсем не в моде,
Мы, знаешь, милая, все нынче на свободе,
Не ездим в общество, не знаем наших дам.

Мы их оставили на жертву старикам,
Любезным баловням осьмнадцатого века.
А впрочем — не найдешь живого человека
В отборном обществе. . .

(VII, 246)

В плане комедии герою дана фамилия Сосницкий, принадлежавшая актеру, который прославился в амплуа светских повес в салонной (светской, легкой) комедии, открытой на русской сцене пьесой А. С. Грибоедова «Молодые супруги» (1815) и получившей наиболее яркое воплощение в творчестве Н. И. Хмельницкого. Светская комедия была едва ли не самым популярным жанром на рубеже 1820-х гг., привлекая зрителей в лучших своих образцах тонким психологизмом, живостью действия, колкостью злободневных намеков, звучностью стихов, нередко приобретавших афористическую форму. С большим одобрением к этому жанру относились в кружке «Зеленая лампа»; сам Пушкин чрезвычайно высоко ценил комедийные опыты Хмельницкого (см.: XIII, 175; XIV, 157).

В вариантах главы первой романа в стихах Онегин был сближен с персонажем комедии об игроке, носившим фамилию Брянский, — тем самым, который, угождая своей любовнице, «спасает» ее брата:

Как он умел отцу быть нужен,
Привлечь в невидимую сеть,
Как он умел быть с нею дружен,
Потом необходим и [98]

(VI, 223)

Сосредоточив свое внимание на том из персонажей, который всецело был предан «науке страсти нежной», Пушкин не мог, вероятно, не учитывать опыта легкой комедии, действие которой всегда было основано на «любовных испытаниях». Что же касается «страсти к банку», то она тоже вспоминается в вариантах главы второй романа, — в конечном счете, по контрасту с привычками и интересами главного героя (VI, 281).

Вообще говоря, лироэпическая интерпретация традиционного драматического сюжета была обычной для творческой манеры Пушкина конца 1810—начала 1820-х гг. Выше уже рассматривалась в данном отношении поэма «Руслан и Людмила»; в качестве сюжетной коллизии «поэмы о разбойниках» (1821) Пушкин намеревался ис-

пользовать мотивы народной драмы «Лодка»; обдумывая в том же году замысел трагедии с традиционным сюжетом о Вадиме, Пушкин пытался написать и поэму на ту же тему.

Замечено, что фамилия заглавного героя романа в стихах пришла из легкой комедии А. А. Шаховского «Не любо не слушай, а лгать не мешай», где она появилась несомненно по аналогии с фамилией Ленский, использованной в комедии Грибоедова и А. А. Жандра «Притворная неверность» и специально отмеченной в качестве удачной новации журнальным рецензентом.[99] Прежде чем взять и эту фамилию для другого своего героя, Пушкин «примеривал» к нему иную — Холмский (см.: VI, 267), также заимствованную из комедийной практики («Урок кокеткам, или Липецкие воды» Шаховского). По тому же принципу образована и фамилия Ларины (возможно, здесь предусматривалась пародийная игра значениями: Лары — ларь, — подобная той, которая содержалась в эпиграфе к главе второй).

Разумеется, ономастика романа Пушкина не может служить твердым основанием для сближения фабулы «Евгения Онегина» с легкой комедией, являясь тем не менее выразительным сигналом такого сближения.

Главное же заключалось в том, что до романа Пушкина ни в одном другом жанре русской литературы, кроме светской комедии, не был так выдвинут на первый план тип молодого повесы, любовные похождения и характер которого изображались в тоне сочувственного комизма. Фабула романа Пушкина намечается вначале по законам салонной комедии.

Глава первая посвящена описанию одного дня светского повесы. В салонной комедии подобные (хотя, конечно, и не столь детализированные) описания были общим местом. Ср., например, «Какаду, или Следствие урока кокеткам» (1820) А. А. Шаховского:

Ах! с бала в пять часов приедешь чуть жива,
Проснешься — и скачи к Роленше за обновой,
Там встретишь кой-кого, узнаешь кое-что,
И утро пролетит; спешишь домой на то,
Чтоб с лишком два часа за туалетом биться;
Поедешь на обед, — и надо торопиться
В театр французский: в нем всегда ужасный съезд;
Лишь только явишься, лорнеты уж встречают,
И в ложу к нам почти все кресла побывают,
Займут, развеселят. Ах! даже и разъезд

Свои приятности имел: садясь в карету,
С одним поклонишься, с другим поговоришь;
Опять скорей домой, и снова к туалету.
На бал иль на вечер без памяти спешишь.
И вот в каком чаду кружилися мы вечно. . .[100]

В самом начале романа уже был намечен перенос места действия в деревню, как это часто было и в легкой комедии, в которой городской житель действовал в поместье, переселяясь туда на время (ср. например, комедии Н. И. Хмельницкого «Воздушные замки», «Взаимные испытания»).

Главные герои романа в стихах образуют ансамбль из двух противоположных по характерам любовных пар: Онегин — Татьяна, Ленский — Ольга. Такая расстановка героев была излюбленной в светской комедии. Так, в комедии «Притворная неверность» действуют две сестры: кокетливая Эледина и застенчивая Лиза — и влюбленные в них холодный Ленский и пылкий Рославлев. «Хмельницкий, — писал о пьесе «Взаимные испытания» П. А. Катенин, — открыл одноактную комедию ⟨...⟩ в четыре лица, как партия в вист».[101]

Поворотным пунктом фабулы романа (по сути дела, его завязкой) служит письмо Татьяны. Почти ни одна светская комедия также не обходилась без письма, определяющего или ее завязку, или развязку. Упомянем в этой связи пушкинский комедийный замысел «Насилу выехать решились из Москвы. . .»,[102] забавные недоразумения в котором должны были быть предопределены переадресованным письмом.

Однако начиная с главы третьей (и, как будет показано ниже, именно с письма Татьяны) роман в стихах далеко отходит от обычных для легкой комедии фабульных схем. Предприняв в начале романа лироэпическую интерпретацию легкой комедии, Пушкин, перейдя собственно к действию, будет строить роман по другим законам.

С первых же строк романа автор устанавливает дружеские отношения и с героем, и с читателем:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на брегах Невы,
Где, может быть, родились вы
Или блистали, мой читатель;
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.

(VI, 6)

Здесь все открыто и доверительно. Автор — приятель героя и потому достоверен в повествовании о нем. Герой подобен всем остальным (читателям). Читатель тоже близок автору, настолько близок, что (поэт рассчитывает на это) способен оценить многозначительный намек, обрывающий строфу. Правда, в первых главах намечается особая, романтическая судьба автора-поэта; здесь содержится мотив «утаенной любви» и — что еще более важно — порыв к бегству от «скучного брега»:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора — взываю к ней...

(VI, 25)

И это отбрасывает свой особый свет на фабульное повествование первых двух глав. Нельзя не заметить, что сама колоритно описанная здесь действительность (и городская, и деревенская) дана если не в сатирическом, то все же в достаточно сниженном виде: как косный, повседневный быт, лишенный светлой исторической перспективы. Черновики онегинских строф наглядно свидетельствуют, что чем дальше, тем с бо́льшим трудом Пушкин удерживается от включения в роман историко-политических рассуждений, которые уходят в подтекст, определяя иронический тон повествования. Рядом со строками романа в рабочих тетрадях поэта то и дело возникают мотивы политической и философской лирики, — упомянем, например, сопутствующие онегинскому замыслу (перебивающие его) такие стихотворения, как «Кто, волны, вас остановил», «Недвижный страж дремал на царственном пороге», «Зачем ты послан был и кто тебя послал». В так называемой «главе десятой» романа Пушкин задним числом дополнит первые главы панорамой исторических событий, причем характерно, что строки, впоследствии послужившие ключом к зашифрованному фрагменту, были впервые намечены в стихотворении «Недвижный страж...», возникшем во время раздумий над главой второй:

То был сей чудный муж, посланник провиденья,
Свершитель роковой безвестного веленья,
Сей всадник, перед кем склонилися цари,
Мятежной Вольности наследник и убийца,
Сей хладный кровопийца,
Сей царь, исчезнувший, как сон, как тень зари.

(II, 311)

«Наполеоновская тема», однако, содержится и в первых главах романа. Определяя сущность онегинского скепсиса, Пушкин замечает: «Кто жил и мыслил, тот не может В душе не презирать людей» (VI, 24) — и здесь же переносит эту «наполеоновскую черту» (ср. в стихотворении «Наполеон»: «Ты человечество презрел» — II, 214) в быт: «Все это часто придает Большую прелесть разговору. . .». Чуть ниже автор прямо скажет: «Мы все глядим в Наполеоны» (VI, 37), отождествляя «ум без предрассудков» и мироощущение наполеоновской эпохи. Все это обусловливает закономерность типично романтических инвектив, сохранившихся в черновом тексте (в особенности главы второй романа) и по большей части связанных с авторскими рассуждениями о Ленском. Анализируя черновики начала главы второй романа, Ю. М. Лотман замечает: «Видимо, по первоначальному замыслу споры энтузиаста Ленского и скептика Онегина должны были составить основное содержание главы».[103] Это дало бы возможность автору коснуться многих исторических событий прошлого и настоящего, актуальных политических тем. Но Пушкин последовательно вычеркивает в окончательном тексте все намеки подобного рода, заведомо снижает образ поэта Ленского: в 1823 г., когда пишутся первые главы, он не видит героических перспектив для поэта-романтика. Внимание автора романа приковано к судьбам «обыкновенных людей», к устоявшему и неколебимому быту.

Первые итоги складывающемуся сюжету Пушкин подводит в конце главы второй, отчасти перекликаясь с концовкой главы первой байроновского «Дон-Жуана», — нужно иметь в виду при этом не окончательную, появившуюся в 1827 г. в печати редакцию онегинских строф, светлую и оптимистическую, а варианты черновой и беловой рукописей, окрашенные в тона скептической иронии («Не я первой, не я последний Их суд услышу над собой — Ревнивый, строгой и тупой» — VI, 301). Здесь уже намечался разлад поэта-повествователя с читателями (современными и будущими).

В творческой истории романа в стихах Пушкина особо сложным и ответственным этапом является его работа над главой третьей, черновики которой наполовину утрачены, но поддаются частичной реконструкции.

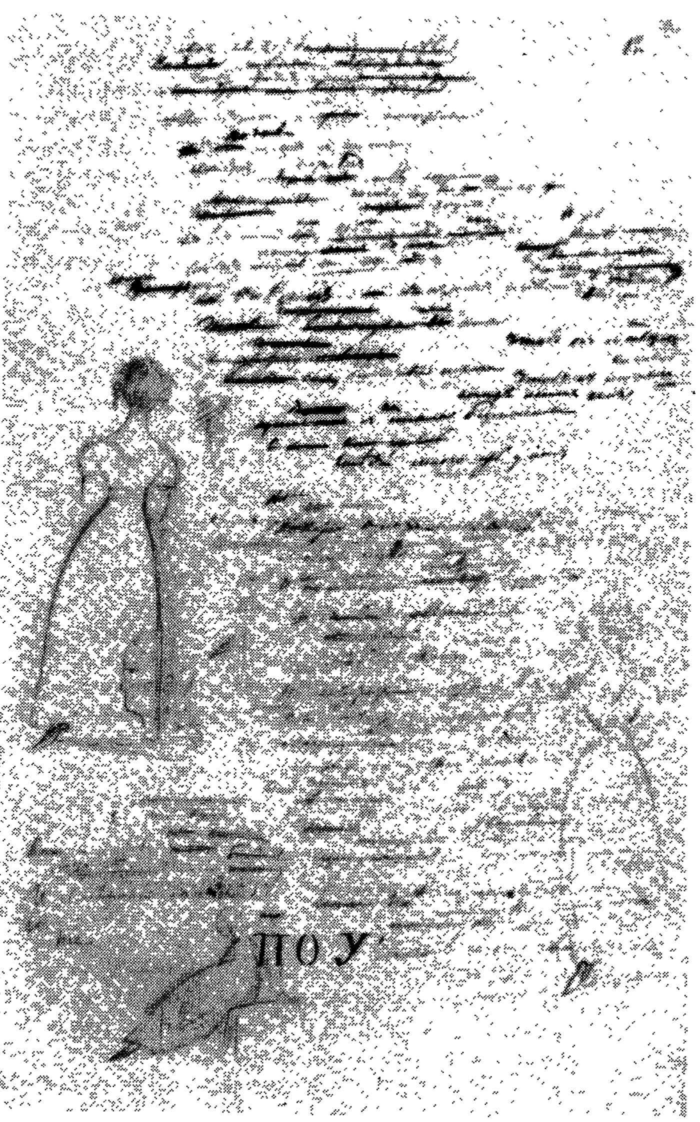
Над первыми двумя главами романа Пушкин работал без больших перерывов с мая 1823 г. до конца года.

Поставив под заключительной строфой (первоначально XXXIX) дату «8 декабря», он здесь же начал было набрасывать первую строфу следующей главы, но оставил онегинский замысел на два месяца: перед началом первой строфы главы третьей в рабочей тетради (ПД, № 835, л. 48 об.) помечено: «8 февраля». Столь долгий перерыв в работе между главами второй и третьей объясняется, вероятно, тем, что именно с главы третьей начинается фабульное действие. Глубоко психологически очерченные характеры, сведенные вместе, должны были начать действие, подчиняясь собственной логике, «выходя из-под контроля» автора (в чем он сам впоследствии признавался). Новое качество драматургических интересов Пушкина, его «шекспиризм», обнаруживается, таким образом, не только в работе над «Борисом Годуновым» (с конца 1824 г.), но и во всем пушкинском творчестве той поры.

В тетради ПД, № 834 сохранились черновики семи строф главы третьей (в их числе и строфы Va, не вошедшей в окончательный текст), — после этого все остальные листы из тетради вырваны. В следующей рабочей тетради ПД, № 835, как показывает ее анализ,[104] работа над главой третьей была начата на л. 5 с плана-конспекта письма Татьяны: «У меня нет никого. Я знаю, что вы презираете и пр. . . .» (см.: VI, 314). Этот конспект, равно как предшествующую письму строфу XXXI («Письмо Татьяны предо мною. . .» — VI, 314—316) и сами стихотворные строки письма, Пушкин писал во время поездки в Кишинев (12—24 марта 1824 г.).[105]

Как известно (ср. с. 173—174), рабочую тетрадь ПД, № 835 поэт взял с собою в Кишинев, чтобы работать в ней над поэмой «Цыганы», но здесь, — вероятно, неожиданно, — возникла мысль о письме Татьяны, и оно обрабатывается, обгоняя фабульное повествование, в котором к этому времени рассказано лишь о посещении Онегиным и Ленским усадьбы Лариных и о намерении Онегина затеять обычную для него любовную игру с героиней (об этом говорилось в строфе Va).

Таким образом, строфы, повествующие о Татьяне и ее намерении написать Онегину, были созданы уже в Одессе, по возвращении из Кишинева, задним числом, — после того как было окончено письмо Татьяны.



«Евгений Онегин». Черновой автограф. 1824 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 835, л. 12.

Отчетливее понять ход работы над главой третьей романа помогает карандашная помета, которую мы находим на л. 12 тетради ПД, № 835:

$$\begin{array}{c} 15 \\ \underline{17} \\ \hline (27) \end{array}$$

Помета эта появилась после переработки (карандашом) строфы XXXIV (« — Ах! няня, сделай одолженье» — VI, 323—324) и вместе с написанной (тоже карандашом) на той же странице строфой XXXV (« — Как недогадлива ты, няня!»), после того как глава третья была дописана в этой тетради до конца. Мы полагаем, что это подсчет написанных к тому времени строф главы третьей. В тетради ПД, № 835 содержится 15 строф этой главы. Следовательно, в предыдущей тетради ПД, № 834 к этому времени было записано 17 строф (последние листы этой тетради, как уже упоминалось выше, были впоследствии вырваны). Подсчитав в уме результат сложения (32), Пушкин и пометил для себя (две предыдущие главы были значительно пространнее), что вместо 17 строф должно быть 27. Конец главы — эффектная встреча героев перед решительным объяснением — и в самом деле вполне сложился. Значительно увеличивать главу можно было лишь за счет строф, предшествующих письму Татьяны (в окончательном тексте главы, наряду с ним и песней девушек, насчитывается 41 строфа).

В достоверности такой расшифровки пометы убеждает беловой автограф главы (ПД, № 933), где строфа XVIII обозначена точками (пропущена), хотя никакого фабульного зияния между строфами XVII и XIX нет. Ср.:

XVII

. . .Татьяна в тишине не спит
И тихо с няней говорит.

XVIII

. . . .

XIX

— Не спится, няня: здесь так душно!
Открой окно да сядь ко мне. . .[105]

(VI, 578—579)

Очевидно, в черновой редакции кода строфы XVII была несколько иной — возможно, с упоминанием того письма, о котором уже рассказывалось в строфе X («В забвенье шепчет наизусть Письмо для милого героя. . .» — VI, 55). Продолжение главы третьей в тетради ПД, № 835 велось со строфы «Я помню море пред грозою» (впоследствии она была перенесена в главу первую) и — затем — строфы «Неправильный, небрежный лепет» (впоследствии строфа XXIX главы третьей). Хотя перед ними и ощущается некий сбой в повествовании (потому Пушкин и обозначил здесь пропуск текста), но все же они продолжали тему, намеченную в одной из последних строф первой редакции главы, а именно в строфе XV (в окончательной редакции она станет строфой XIV):

. . .Я вспомню речи неги страстной,
Слова тоскующей любви,
Которые в минувши дни
У ног ⟨Амалии?⟩ прекрасной
Мне приходили на язык,
Но я теперь от них отвык.

(VI, 57, 578)

Итак, строфы VII—XVI окончательного текста (вместо строфы XI в беловом автографе были две другие: «Увы! друзья! мелькают годы» и «Он одарял предмет любимый») были написаны в Одессе в апреле—августе 1824 г., а строфы XVII—XXVIII (кроме строфы XXV, которой еще не было и в беловом автографе, — она появилась только в печатной редакции) — в Михайловском, после 2 октября 1824 г. (когда глава в первой редакции была дописана до конца) и до двадцатых чисел апреля 1825 г.[106]

В ходе работы над главой третьей в фабуле романа как равноправная заглавному герою выдвигается героиня, Татьяна, — и ей отныне отдана безусловная симпатия автора-поэта, который по-прежнему сочувственно подсмеивается над Онегиным и Ленским, но только не над Татьяной. Именно в это время, как нам представляется, автор предполагает возможность трагической гибели героини. Предвестие этой трагедии ощущается и в самом письме Татьяны, и в авторских рассуждениях по поводу его. Принципиальным является введение в главу третью темы няни (строфы XXXIV, XXXV и XVII—XX), бесхитростный рассказ о замужестве которой, наряду с песней девушек в конце главы третьей, устанавливает некий

объективный фон всех фабульных происшествий, фон народной жизни, столь же естественной, как круговорот природы. С главы четвертой в романе намечается годовой цикл (осень — зима — весна — лето), насыщенный поэтическими приметами народного быта: воистину это мир, почти не касающийся героев (кроме Татьяны); он выдвинут в сюжете романа как эстетическая ценность, противопоставленная вкусам читателей:

На утренней заре пастух
Не гонит уж коров из хлева,
И в час полуденный в кружок
Их не зовет его рожок;
В избушке распевая, дева
Прядет, и, зимних друг ночей,
Трещит лучинка перед ней.

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы*;
На, вот возьми ее скорей!)...
(VI, 90)

Впрочем, и глава четвертая романа складывалась очень непросто. Пушкин начал работу над ней одновременно с подготовкой главы первой к печати. В начале десятых чисел октября 1824 г. на л. 29 тетради ПД, № 835 (на л. 27 об. дата: «10 октября») записываются полторы строчки главы четвертой: «Сегодня вы ко мне писали [Не отпирайтесь]» (VI, 343). На обороте листа записываются строфы «Минуты две они молчали» и «Я жертва долгих заблуждений» (впоследствии ставшие строфами XII и IX главы четвертой), а в продолжение объяснения Онегина с Татьяной на л. 31 записывается строфа «Я отрок был и мною правил», впоследствии передвинутая в самое начало главы уже в качестве лирического отступления о женщинах (VI, 333); в конце же октября — пока еще в составе исповеди Онегина — набрасываются и другие строфы, посвященные резкой характеристике женщин; работа над исповедью Онегина продолжена в конце ноября на л. 39 об., 41, 41 об. (на л. 40—40 об. письмо к Вяземскому от 29 ноября 1824 г.). В январе 1825 г. на л. 52 об.— 54 об. пишутся строфы XXIV, XXIVa—д (VI, 356—361), в которых говорится о планах матери везти Татьяну в Москву на «ярмарку невест», — так намечается новый фабульный поворот, который в окончательной редакции наступит лишь в главе седьмой. При таком развитии

фабулы столкновения Онегина и Ленского, очевидно, не предусматривалось; тем более примечательно, что в конце января—начале февраля на л. 57 об.—58 об. пишутся строфы XXV—XXVII (VI, 361—363), посвященные Ленскому, — которому, по-видимому, в то время была уготована какая-то совершенно иная роль по сравнению с окончательной редакцией романа.[107] На л. 64 об. записывается строфа XIV главы четвертой романа («Нет, я не создан для блаженства» — VI, 347—348), а на л. 65—68 об. — строфы об Одессе, позже включенные в «Путешествие Онегина». Однако во второй половине марта—апреле 1825 г. они писались для главы четвертой. Судя по написанным к этому времени строфам, они выстраивались отчасти по плану, предвосхищающему главу седьмую окончательного текста. В 1828 г., намечая дальнейший план романа (уже после того, как были написаны главы пятая и шестая), Пушкин использует, вероятно, более ранний замысел (на время отложенный): «Дорога — Москва — Генерал — Одесса».[108] Наверное, в Одессе Онегин снова был должен встретиться с автором. Что касается Ленского, то, определяя его судьбу, Пушкин — надо полагать — колебался между несколькими ее вариантами, которые будут заявлены как нереализованные в строфах XXXVII—XXXIX главы шестой романа. Очевидно, «реальная» судьба Ленского (а вместе с тем и план первых шести глав) определилась для Пушкина только после известия о разгроме декабристов (напомним, что со времени январской, в 1825 г., встречи с Пущиным Пушкин ожидает развития событий в России, что получило отражение и в исторической элегии «Андрей Шенье», и в стихотворении «19 октября»).

С л. 70 тетради ПД, № 835 начинается сплошной текст романа — сначала перепланируется начало главы четвертой (часть исповеди Онегина выносится в начало главы в качестве лирического отступления), а далее намечаются два лирических отступления (строфы XVIII—XXII и XXVIII—XXX). Вероятно, строфы эти написаны летом 1825 г.[109] С л. 75 (со строфы XXXI) работа в тетради ПД, № 835 ведется карандашом, — очевидно, в конце декабря 1825 г. Об интенсивности работы над романом в это время можно судить по датам на л. 77 об. («2 генв. 1826» — перед строфой XLIII) и л. 79 («3 генв.» — в конце главы четвертой, под строфой LI),[110] между которыми за два дня записаны семь строф. Глава пятая была

начата 4 января (дата на л. 79 об.) и писалась столь же стремительно. Очевидно, уже в январе работа над этой главой в тетради ПД, № 835 дошла до строфы XXI, которая записывается на свободном поле л. 61, а далее переносится в тетрадь ПД, № 836. Шесть глав романа были кончены в основном в 1826 г., как это становится ясно из письма Пушкина к Вяземскому от 1 декабря 1826 г., где сообщается: «Во Пскове, вместо того чтобы писать 7-ую главу Онегина, я проигрываю в штос четвертую, не забавно» (XIII, 310). Черновые автографы главы шестой (как и черновики конца главы пятой, начиная со строфы XXXIX) до нас не дошли (вероятно, они записывались в сожженной Михайловской тетради), за исключением строф XLIII—XLV, помеченных в тетради ПД, № 836 10 августа 1827 г. (строфы эти находятся среди черновиков романа о царском арапе).

Интенсивная работа над романом с л. 75 тетради ПД, № 835 началась в самые последние дни 1825 г., когда до Пушкина уже дошло известие о разгроме декабристского восстания. Тем знаменательнее было содержание написанной на этой странице строфы XXXII главы четвертой, в которой был продолжен спор с Кюхельбекером и которая, на наш взгляд, определила не только тональность, но и все содержание последних глав первой части романа в стихах:

Но [тише! слышишь!] критик строгой
Повелевает бросить нам
Элегии венок убогой
И нашей братье рифмачам
Кричит — да перестаньте ж плакать
И всё одно и то же квакать
Жалеть о прошлом, о былом —
Довольно — пойте о другом
Ты прав и верно нам укажешь
Трубу, личину [и] кинжал [111]
[И мыслей мертвый капитал]
Отвсюду воскресить прикажешь
Не так ли [друг? Ничуть!] Куда!
Пишите оды, господа

(VI, 367—368)

Спор этот был начат Пушкиным полтора года назад, сразу же после того, как он ознакомился со статьей В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», напечатанной в альманахе «Мнемозина» (1824, ч. II) и содержавшей

прямой вызов Пушкину. До нее подобным же упрекам за непозволительную «легкость» его поэзии Пушкин подвергался в письмах А. А. Бестужева и К. Ф. Рылеева. В предисловии к главе первой романа в стихах, написанном летом 1824 г., поэт в равной степени отвечал Бестужеву, Рылееву и Кюхельбекеру, заметив: «Станут осуждать и антипоэтический характер главного лица, сбивающегося на Кавказского пленника, также некоторые строфы, писанные в утомительном роде новейших элегий, в коих *чувство уныния поглотило все прочее*» (VI, 638; подчеркнутые Пушкиным слова — цитата из статьи Кюхельбекера). После выхода главы первой автор «Евгения Онегина» отвечал Бестужеву: «Ты сравниваешь первую главу с Дон-Жуаном. — Никто более меня не уважает Дон-Жуана (первые 5 пес⟨ен⟩, других не читал), но в нем ничего нет общего с Онегиным. Ты говоришь о сатире англичанина Байрона и сравниваешь ее с моею и требуешь от меня таковой же! Нет, моя душа, многого хочешь. Где у меня *сатира*? о ней и помину нет в Евгении Онегине. У меня бы затрещала набережная, если б коснулся я сатиры. Самое слово *сатирический* не должно бы находиться в предисловии. Дождись других песен. . .» (XIII, 155).

Уже в то время спор с Пушкиным критиков-декабристов не был чисто литературным. Тем более было бы странным, если в конце 1825 г., после трагедии на Сенатской площади, Пушкин вернулся бы к былой полемике, руководствуясь только литературно-полемическими целями. Подчеркнем, что в главах пятой—шестой романа подводится итог жизни Ленского, поэта, полного прекраснодушных мечтаний.

И Бестужев, и Кюхельбекер «другие песни» прочтут уже в ссылке. Ожидая революционных преобразований и подготавливая их, декабристы торопили события, требовали, чтобы поэзия предвосхищала революционные потрясения. Однако в декабре 1825 г. сама история подтвердила, насколько преждевременными были эти призывы, насколько прочны российские порядки, основанные на «силе вещей». И возвращаясь в это время к прежнему спору с Бестужевым и Кюхельбекером, Пушкин теперь оценивает его в ретроспективе 14 декабря 1825 г.

В главах пятой и шестой «Евгения Онегина» фабула становится одновременно и сюжетом романа: лирических отступлений почти нет и вместе с тем в самом повествова-

нии о фабульных происшествиях здесь, как никогда раньше в романе, постоянно ощущается не просто лирический подтекст (напряженная эмоциональная тональность рассказа), но и своеобразный лирический отклик на исторические события (история переживается поэтом в фабуле романа).

Отголосок спора с Кюхельбекером, намеченного в строфе XXXII главы четвертой (именно с нее, как подчеркивалось выше, роман стремительно двинулся вперед), звучит в трех главных фабульных событиях глав пятой и шестой: в рассказах о сновидении Татьяны, о бале и о поединке. Спор этот, можно сказать, конструктивный: Пушкин, вспоминая статью Кюхельбекера и споря с ней, находит в то же время ряд точек соприкосновения с ее автором — но в довольно неожиданном, как правило, не предусмотренном критиком ракурсе.

Что касается резких нападок Кюхельбекера на «новейшие элегии», то автор «Евгения Онегина» вполне разделяет этот пафос, сообщая предсмертную элегию Ленского («Куда, куда вы удалились. . .»), сотканную из общих мест унылой поэзии, обозначенных критиком. Одновременно Пушкин бережно сохраняет то немногое в новейшей элегической поэзии, что, по словам Кюхельбекера, ознаменовано «печатью народности»: эпиграфом к главе пятой он ставит строки из «Светланы» Жуковского и воспроизводит вещий поэтический сон героини, оттеняющий ее глубокое психологическое родство с миром народных преданий (а вместе с тем и нравственных заветов).

В строфе XXV главы пятой автор высказывает свое ироническое отношение к апологии оды, пародируя (что специально подчеркивается в соответствующем примечании) известные строки из ломоносовской «Оды на день восшествия на престол Елисаветы Петровны, 1746 года»:

Но вот багряною рукою
Заря от утренних долин
Выводит с солнцем за собою
Веселый праздник именин.
С утра дом Лариной гостями
Весь полон. . .

(VI, 108)

Одическая тональность пейзажа как будто бы заставляла ожидать высокого государственно-политического пафоса дальнейшего повествования, но вместо него давалась быто-

вая картина прозябания провинциального дворянства, закосневшего в нравственной спячке и поэтому ничем принципиально не отличающегося от дворянства века прошедшего (что особо подчеркнуто Пушкиным прямым введением в роман фигур Скотинина и Буянова).

Однако пародийность эта особого свойства. В основе ее полемика не только с эстетической программой декабристов, но с просветительской доктриной о факторах исторического развития, согласно которой «нравы народные» стремительно изменяются под влиянием государственных преобразований. Так, в «Русской правде» П. И. Пестель писал, что «самые действенные наставники народов суть законы государственные: они образуют и, так сказать, воспитывают народы, и по ним нравы и обычаи, понятия вид свой и деятельность получают. От них исходит направление умов и волей, и потому утвердительно можно сказать, что политические и гражданские законы соделывают народы таковыми, каковы они есть».[112] Для Пушкина середины 1820-х гг. такой взгляд уже неприемлем: не обольщаясь идеей быстрых преобразований путем изменения законов, он понимает, насколько устойчив российский быт, незыблемы отечественные порядки, не претерпевающие заметных изменений от века к веку.

Неоднократно отмечалось, что в Ленском отчетливо отразились, хотя и в художественно преображенном виде, жизненные черты Кюхельбекера и черты лирического героя его поэзии.[113] Нам представляется, что в сцене поединка содержится отклик на известную, распространившуюся во множестве списков оду Кюхельбекера (она приписывалась также Рылееву) «На смерть Чернова», ярчайшее произведение декабристской поэзии:

На наших дев, на наших жен
Дерзнет ли вновь любимец счастья
Взор бросить, полный сладострастья, —
Падет, перуном поражен. . .[114]

И здесь, так же как в предыдущем эпизоде, важно сюжетное несовпадение должного и реального: «перуны» не касаются Онегина, нелепая смерть подстерегает «сына чести», Ленского.

Создается впечатление, что, не выходя за намеченную с самого начала романа сферу быта, автор «Евгения Онегина» словно проигрывает в ней историческую коллизию, которая определяет драматическую развязку пер-

вой части романа. Выше уже отмечалось, что, вводя в роман поэта Ленского, Пушкин постоянно колеблется в том, какую судьбу для него избрать: в этом характере он прозревает героическое начало, однако его свободному выявлению противостоит российская действительность. Итогом этих раздумий становятся строфы XXXVI—XXXIX главы шестой, намечающие различные варианты судьбы Ленского, среди которых (не погибни он на дуэли) все же наиболее вероятным Пушкину представляется последний — сугубо прозаический: «В нем пыл души бы охладел. Во многом он бы изменился. . .» (IV, 133).

Однако важно и другое. При всем своем «тактическом» несогласии с Кюхельбекером, Пушкин вполне разделяет (не впадая, однако, в выспренность) пафос критика: «Да будет святая Русь не только в гражданском, но и в нравственном мире первою державою во вселенной! — Вера праотцов, нравы отечественные, летописи, песни и сказания народные — лучшие, чистейшие, вернейшие источники для нашей словесности».[115]

Прощаясь с Ленским, автор включает этот образ в общую картину мироздания, вечного кругооборота природы, одухотворенной живительными народными истоками:

Есть место: влево от селенья,
Где жил питомец вдохновенья,
Две сосны корнями срослись;
Под ними струйки извились
Ручья соседственной долины.
Там пахарь любит отдыхать,
И жницы в волны погружать
Приходят звонкие кувшины;
Там у ручья в тени густой
Поставлен памятник простой.
Под ним (как начинает капать
Весенний дождь на злак полей)
Пастух, плетя свой пестрый лапоть,
Поет про волжских рыбарей . . .

(VI, 134)

Это сюжетное «возвышение» героя не случайно. Поэт на протяжении всего романа заинтересованно и пытливо вглядывается в черты и Онегина, и Ленского, так как в них — в каждом по-особому — запечатлены некие его собственные свойства. Герои уже самостоятельно живут в фабуле романа, завязывая собственные взаимоотношения, подчиняясь «общему порядку вещей». Но на лирическом уровне романа поэт постоянно чувствует духовное

с ними родство, испытывает душевную боль за несчастливо сложившиеся их судьбы, которые обусловлены собственными поступками героев, в свою очередь предопределенными атмосферой «мертвящего упоенья света» (см. первоначальную концовку главы шестой — VI, 294—295).

Закончив первую часть романа, поэт намеревался продолжать его так же «свободно», ожидая, что подскажут ему складывающиеся на глазах исторические события, в зависимости от которых по-прежнему должны были развиваться фабула и сюжет романа.

Примечания

[1] Над поэмой «Цыганы» Пушкин начал работать в тетради ПД, № 834, на л. 45 об.- 48, в перерыве между главами второй и третьей «Евгения Онегина». Строки поэмы на этих листах перебиваются лишь один раз — черновиком письма к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г. Тогда же на л. 45 об. был набросан план (см.: IV, 453), впоследствии довольно точно выдержанный. Вскоре после 8 марта 1824 г. работа над поэмой переносится в тетрадь ПД, № 835 (л. 3—3 об.), которая и была первоначально заведена для этого замысла, в преддверии поездки в Кишинев (12—28 марта — см.: *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. М., 1951, т. 1, с. 452). Там Пушкин, очевидно, и предполагал продолжить работу над поэмой — вблизи тех мест, с которыми связан ее сюжет. Однако в Кишиневе двинулась работа над главой третьей «Евгения Онегина» (над письмом Татьяны), а к «Цыганам» Пушкин обратился только спустя несколько месяцев — еще до отъезда из Одессы (31 августа). На л. 9 об.—10 записано продолжение «Цыган»:

Оставьте, дети ложе неги
〈. . . . .〉
Такой глубокий чудный стон
(IV, 412—415)

Незадолго до этого, 27 июня 1824 г., В. Ф. Вяземская сообщала мужу: «Он еще начал 〈...〉 „Цыганку“ 〈...〉 которую не хочет кончить» (*Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, с. 484; среди отзывов современников это первое упоминание о поэме). Понадобилось лишь еще одно обращение Пушкина к поэме, чтобы она была — в первоначальной редакции — закончена. Это произошло уже в Михайловском, в начале октября 1824 г. (дата эпилога поэмы, на л. 27, — «[8] 10 октября»). Возвращается к поэме Пушкин незадолго до 20 октября (ср. на л. 32 черновик стихотворения «Графу Олизару», написанного в качестве отклика на письмо от С. Г. Волконского о помолвке с М. Н. Раевской: XIII, 112), на л. 31—31 об. он пишет вставной эпизод «Скажи, мой друг, ты не жалеешь. . .» (IV, 439—443), включавший, в частности, и легенду об Овидии. В ноябре—декабре беловик поэмы переписывается в тетради ПД, № 836 (л. 3 об.—15 — см.: IV, 453—463), а в конце декабря на л. 50 об. ПД, № 835 Пушкин

продолжает работу над монологом Алеко у колыбели сына (см.: IV, 447—448); позднее, уже после перебеленного текста поэмы, этот эпизод будет тщательно обрабатываться в тетради ПД, № 836 на л. 15 об.—16 об. (см.: IV, 444—447. 448—452), но в окончательную редакцию так и не будет включен.

[2] Ср.: «В стране, где долго, долго брани Ужасный гул не умолкал. . .» (IV, 203).

[3] Я. Л. Левкович, на наш взгляд, совершенно обоснованно полагает, что на самом деле Пушкин уничтожил записки лишь после получения письма от В. А. Жуковского в середине апреля 1826 г., причем «чистка» черновиков Пушкиным производилась по мере перебеливания иных произведений, находившихся в рабочей тетради с записками (см.: *Левкович Я. Л.* Когда Пушкин уничтожил свои записки. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 102—106).

[4] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 159.

[5] Характерная деталь: в тетради ПД, № 832, которая более чем наполовину уничтожена именно потому, что в ней Пушкин в Кишиневе интенсивно работал над записками, сохранился помеченный 12 августа 1822 г. и несомненно отражающий раздумья над ними л. 12 (см. об этом: *Левкович Я. Л.* Пушкин в работе над «Записками». — Рус. лит., 1982, № 2, с. 142) с вензелем из годов, начиная с 1811 г. Здесь рядом с 1820 г. неожиданно записывается 1830 г. Мысль Пушкина понятна: 1820 г. — это начало ссылки. Неужели она продлится десять лет, как у Ж. де Сталь? О Пушкине и Ж. де Сталь см.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и госпожа де Сталь: К вопросу о политических взглядах Пушкина до 1825 г. — В кн.: Французский ежегодник. 1972. М., 1974, с. 286—303; *Заборов П. Р.* Жермен де Сталь и русская литература первой трети XIX в. — В кн.: Ранние романтические веяния. Л., 1972, с. 168—202.

[6] Ср. иную точку зрения по поводу этого замысла: *Эйдельман Н.* «По смерти Петра I. . .» — В кн.: Прометей. М., 1974, т. 10, с. 302—354 (здесь же см. историю вопроса).

[7] См.: *Томашевский Б. В.* «Кинжал» и m-me de Staël. — В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1923, вып. 36, с. 85.

[8] Там же, с. 84.

[9] Проза Пушкина впоследствии всегда сохраняла высокий историко-публицистический потенциал, что особенно заметно, если мы отрешимся от вполне условной (иногда слишком жесткой) издательской рубрики «Художественная проза» в собраниях сочинений Пушкина (разве, например, «Путешествие в Арзрум» или «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» — не «художественная проза»?). Собственно, мы находим лишь одно крупное исключение из этого правила (имея в виду законченные прозаические произведения Пушкина) — «Повести Белкина». Но не несут ли и они скрытого историко-публицистического смысла, хотя и в остраненно-пародийной форме, подобно тому, как это проявляется в очень близких к ним по стилю поэмах «Граф Нулин» и «Домик в Коломне»?

[10] Черновик элегии написан в тетради ПД, № 834 на л. 59 об.—64. На л. 58 об.—59, вероятно уже в феврале 1825 г., набросана заметка о стихотворении «Демон» в ответ на отзыв о нем в № 3 журнала «Сын отечества» (ч. 99, с. 309) (петербургские журналы пересылались Пушкину регулярно — см.: XIII, 144; о вышедшем же третьем номере «Сына отечества» Плетнев сообщал ему 7 февраля — см.: XIII, 141). На л. 65 об. находится письмо к министру просвещения А. С. Шишкову относительно «плутни Ольдекопа» — самовольной перепечатки «Кавказ-

ского пленника» (в письме описка: «Бахчисарайского фонтана»). Здесь, в частности, пишется: «Отец мой с⟨татский⟩ с⟨оветник⟩ С. Л. Пушкин, хотя и жаловался вашему в⟨ысокопревосходительству⟩ за сие неуважение собственности, но не только не получил удовлетворения, но еще уверился я из письма вашего в том, что г. Ольдекоп пользуется вашего в⟨ысокопревосходительства⟩ покровительством» (XIII, 162). Уже в начале марта об исходе жалобы С. Л. Пушкина знали петербургские друзья поэта. Плетнев 3 марта сообщал: «Думается, что вещун Дельвиг возвратился из Витебска в Михайловское. ⟨...⟩ От него узнаешь, что с Ольдекопом делать нечего» (XIII, 147). Значит, черновик письма к Шишкову Пушкин пишет не позднее времени приезда Дельвига в Михайловское (8—18 апреля 1825 г. — см.: *Цявловский М. А.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. 1, с. 590). Но, возможно, в связи с задержкой Дельвига Пушкин узнал об обстоятельствах дела уже в марте от своих родных. Учитывая время заполнения л. 58 об.—59 и 65, мы и датируем работу над элегией «Андрей Шенье» (л. 59 об.—64) февралем—апрелем 1825 г. О ходе работы Пушкина над элегией см.: *Сандомирская В. Б.* «Андрей Шенье». — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974.

[11] В «Словаре языка Пушкина» (М., 1961, т. 4, с. 229) слово это истолковано в значении «взволнованный, находящийся в состоянии смятения, тревоги, беспокойства». Думается, однако, что в данном случае оно синонимично слову «смутный» в значении «мятежный, беспокойный, полный смут, беспорядков»; ср. замечание о «Борисе Годунове» в письме Пушкина к Бенкендорфу от 16 апреля 1830 г.: «Его (царя, — *С. Ф.*) внимание привлекли ⟨...⟩ два или три места, потому что они, казалось, являлись намеками на события, в то время еще недавние. ⟨...⟩ Все смуты похожи одна на другую» (XV, 406).

[12] *Томашевский Б. В.* Пушкин и народность. — В кн.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии. М.; Л., 1961, кн. 2, с. 126.

[13] *Монтескье Ш.* Избранные произведения. М., 1955, с. 412.

[14] *Гельвеций.* О человеке. М., 1939, с. 84.

[15] Там же, с. 144.

[16] *Руссо Ж.-Ж.* Избранные соч. М., 1961, т. 2, с. 197.

[17] Друг юношества, 1809, сент., с. 75.

[18] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1961, т. 1, с. 284.

[19] Там же, т. 2, с. 71.

[20] О соотношении книжных и фольклорных источников в пушкинских «Песнях о Стеньке Разине» см. в кн.: *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950, с. 515—531.

[21] См.: *Томашевский Б. В.* Генезис «Песен западных славян». — В кн.: *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929, с. 83—84; *Бонди С. М.* Народный стих у Пушкина. — В кн.: *Бонди С. М.* О Пушкине. М., 1978, с. 398—400, 428—432.

[22] «Бакунинский цикл» элегий (1816—1817) состоит из девяти стихотворений, «Подражания Корану» — из девяти, последний лирический цикл («каменноостровский») — из шести. По девять стихотворений предполагал Пушкин включить в цикл «Стихи, сочиненные во время путешествия» и в намеченный в 1836 г. цикл, который должно было открывать стихотворение «Странник» (см. об этом: *Измайлов Н. В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20—30-х годов. — В кн.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 222—223, 259—263). Собственно, имеется только одно исключение из этого правила

в поэзии Пушкина: цикл «Песни западных славян» состоит из шестнадцати стихотворений; но следует напомнить (см. об этом ниже — с. 240), что, возможно, первоначально он должен был состоять из восемнадцати стихотворений.

[23] «Немецкие» — здесь в значении «вообще иностранные».

[24] *Кюхельбекер В.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие. — Мнемозина. М., 1824, ч. 2, с. 43—44.

[25] Полярная звезда на 1823 год. Спб., 1822, с. 176.

[26] Утвердившееся в пушкиноведении мнение о том, что источником пушкинского стихотворения послужила Книга пророка Исайи, не вполне точно. В Книге Исайи мы действительно находим один из мотивов (впрочем, Пушкиным преображенный) «Пророка»: «Тогда прилетел ко мне один из серафимов, и в руке у него горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника и коснулся уст моих, и сказал: вот, это коснулось уст твоих, и беззаконие твое удалено от тебя, и грех твой очищен» (Книга пророка Исайи, гл. 6, ст. 8). Больше точек соприкосновения пушкинское стихотворение, однако, имеет с легендарным событием, которое произошло на четвертом году жизни Магомета, когда ему явился архангел Гавриил и, вынув сердце у Магомета, очистил его от скверны и наполнил верой, знанием и пророческим светом (см.: *Черняев Н. И.* «Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями Корану». М., 1898, с. 33). Совмещение коранических и библейских мотивов было вообще характерно для пушкинских «Подражаний Корану» (см. об этом на с. 119—120).

[27] *Пушкин.* Соч. Спб., 1912, т. 3, с. 466.

[28] См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 230.

[29] Книга Аль-Коран, аравлянина Магомета. . . Спб., 1790, с. XXV (далее ссылки на это издание даются в сокращенном виде (Книга Аль-Коран) в тексте книги).

[30] См.: Коран / Пер. И. Ю. Крачковского. М., 1963, с. 604 (далее ссылки на это издание даются в сокращенном виде (Коран) в тексте книги).

[31] См.: *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии, кн. 2, с. 23—25.

[32] Там же, с. 28.

[33] См.: *Кашталева К.* «Подражания Корану» Пушкина и их первоисточник. — Зап. Коллегии востоковедов, 1930, т. 5.

[34] Вероятно, в издании 1822 г.: Le Coran, traduit de l'arabe, accompagné de notes et précédé d'un abrégé de la vie de Magomet / Par M. Savary. A la Mecque. L'an de l'Hégire 1165, v. 1, 2 (далее ссылки на это издание даются в сокращенном виде (Le Coran) в тексте книги). Другое издание этой книги (1828) сохранилось неразрезанным в библиотеке Пушкина (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина: Описание. — В кн.: Пушкин и его современники. Спб., 1910, вып. 9—10, с. 212).

[35] См.: *Пушкин А. С.* Соч. / Изд. Льва Поливанова. М., 1887, т. 2, с. 133—141. Исследуя тему «скупого подаяния» у Пушкина, Н. М. Лобикова отмечает: «Усилен эмоциональный смысл этой темы. О скупо творящих добро в Коране сказано: „Благотворения таковых, яко камни, покрытые сверху землею весьма мало, прольет сильный дождь, обнажит их от оных“. Пушкин сравнивает скупую дань даже не с землею на камне, а с пылью, смыть которую обильному дождю еще легче» (*Лобикова Н. М.* Пушкин и Восток. М., 1974, с. 78). Так и в переводе Савари: «Такой подобен скале, покрытой пылью (poussière). Пройдет

обильный дождь и оставит только жесткий камень» (Le Coran, v. 1. p. 48). Как отмечал Л. Поливанов, упоминание «белых костей» и рева воскрешенного осла в IX «Подражании» Пушкин также заимствовал из комментария, приведенного у Савари (ср.: Le Coran, v. 1, p. 46).

[36] Ср. начало стихотворения «Смутясь, нахмурился пророк» и перевод М. Веревкина, некоторую невразумительность которого Пушкин смело преодолевает. В более точном переводе Савари Магомет осуждается свыше за то, что он оборачивается к богатому и знатному, презрев слепого (ср. у Пушкина: «Бежит, да не дерзнет порок Ему являть недоуменье»). «В оригинале, — справедливо указывает Л. Поливанов (см.: *Пушкин А. С.* Соч., т. 2, с. 136), — ход мыслей таков: Магомет, занятый обращением богатого, отстранил бедного слепца. Берегись поступать так».

[37] В духе ранних сур Корана. См., например: «Клянуся ветрами, разносящими прах по воздуху; облаками, полными дождей; кораблем, рассекающим волны морские; и всеми участниками благ земных. . .» (Книга Аль-Коран, с. 264).

[38] *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии, кн. 2, с. 21. В научном комментарии к Корану смысл этой строки объясняется так: «⟨четом⟩ всего, созданного парами, и ⟨нечетом⟩ единого творца» (Коран, с. 632).

[39] *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии, кн. 2, с. 21.

[40] Сура 73 Корана («Робкий»), послужившая прообразом для этого «Подражания», считается одной из самых ранних, когда Магомет еще «не привык» к общению с архангелом Гавриилом. «Аравляне, — замечал М. Верёвкин, — назвали главу сию „О робком“, будто бы Магомет устрашился сияния, излившегося от архангела Гавриила, егда принес он к нему сию главу; будто бы одеждою своею накрыл главу, и посему-то бы архангел возгласил к нему: „О робкий!“, а не „О пророче!“, по обыкновению» (Книга Аль-Коран, с. 330). Однако уже в наброске стихотворения «В пещере тайной в день гоненья», из которого развилось VII «Подражание», Пушкин относит это событие к моменту бегства из Мекки. Теперь же оно хронологически перемещается к последним годам жизни Магомета, что не очень противоречит легендарному жизнеописанию пророка: в пещере на горе Тор близ Мекки он по обыкновению проводил в одиночестве месяц Рамадан и возвещал после этого свои новые откровения. Так создается поэтом обобщенно-лирический образ пророка, сквозь испытания, гонения следующего «стезею правды».

[41] *Лобикова Н. М.* Пушкин и Восток, с. 68.

[42] Там же, с. 77. Ср. «Письмо королю Прусскому о трагедии „Магомет“»: «Перед нами всего лишь погонщик верблюдов, который взбунтовал народ в своем городишке, навербовал себе последователей среди несчастных корейшитов, внушив им, будто его удостаивает беседы архангел Гавриил, и хвалился, что бог уносил его на небо и там вручил ему сию непонятную книгу, каждой строкой своей приводящую в содрогание здравый смысл. И если, чтобы заставить людей уважать эту книгу, он предает свою родину огню и мечу; если он перерезает горло отцам и похищает дочерей; если он не оставляет побежденным иного выбора, как принять его веру или умереть, — то его, безусловно, не может извинить ни один человек, если только это не дикарь и не азиат, в котором фанатизм окончательно заглушил природный разум» (*Вольтер.* Орлеанская девственница; Магомет: Философские повести. М., 1971, с. 644).

[43] См. возражения на этот счет в кн.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830—1833). Л., 1974, с. 186—190.

[44] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 2, с. 558 (комментарий Т. Г. Цявловской).

[45] *Томашевский Б. В.* Пушкин: Материалы к монографии, кн. 2, с. 93.

[46] См.: Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 9.

[47] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1955, т. 7, с. 455.

[48] Так, Н. Полевой отметил его как «одно из лучших сочинений» Пушкина (Моск. телеграф, 1826, ч. 1, № 4, с. 334), а В. Ф. Одоевский в апологе «Новый демон» акцентировал значение нового произведения Пушкина как поэтической характеристики пагубного влияния света на молодое поколение (Мнемозина. М., 1825, ч. 4, с. 35).

[49] Письмо на Кавказ, 2. — Сын отечества, 1825, ч. 99, № 3, с. 309. Различные исследователи считали, что этот псевдоним принадлежит Н. И. Гречу (см. в кн.: *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. Спб., 1913, т. 2, с. 303, 304, 308), Д. М. Княжевичу (см.: Лит. наследство. М., 1954, т. 59, с. 124), Ф. В. Булгарину (см.: *Мордовченко Н. И.* Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л., 1959, с. 207). Последнее мнение нам представляется наиболее вероятным. Пушкин, очевидно, обратил внимание на замечание Н. Полевого, который, намекая именно на Булгарина, писал: «Прошу сообразить рецензии Ж. К. и Д. Р. К. — одни мысли, одинакий способ выражаться, и что угодно говорите издатели «С⟨ына⟩ о⟨течества⟩», а Ж. К. и Д. Р. К. — одна и та же особа, только в двух масках» (Моск. телеграф, 1825, ч. 4, Особенное прибавление, с. 45).

[50] См.: *Медведева И.* Пушкинская элегия 1820-х годов и «Демон». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1941, т. 6; *Вацуро В. Э.* К генезису пушкинского «Демона». — В кн.: Сравнительное изучение литератур. М., 1976.

[51] О взаимоотношениях Пушкина с А. Раевским см.: *Лакшин В.* «Спутник странный». — Октябрь, 1979, № 11—12.

[52] Автограф см. в ПД, № 835, л. 58 об.—59. На л. 65 об. — черновик письма к А. С. Шишкову, написанного в конце марта 1825 г. (во всяком случае, не позднее середины апреля) — см. с. 174—175.

[53] Отмечено в кн.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. 2-е изд. М., 1931, с. 59.

[54] Предполагается, что, получив письмо от Рылеева, отправленное из Петербурга 12 мая 1825 г. (см.: XIII, 173), Пушкин сразу же на него ответил. Однако это, вероятно, не так. Дело в том, что в письме к А. А. Бестужеву (см.: XIII, 180), которое датируется в академическом издании концом мая—началом июня, Пушкин пишет: «Рылеев покажет, конечно, тебе мои замечания на его Войнаровского» (посланные в апреле с Дельвигом), — но не упоминает о замечаниях на «Думы» и «Исповедь Наливайко», которые излагаются в том письме, где содержится рассуждение о скуке. Вероятно, потому не упоминает, что данное письмо он тогда еще Рылееву не написал.

[55] Новости литературы, 1824, № 6, с. 94. Сам Вяземский выделял эти куплеты из числа других, написанных для водевиля. («Вот песня из водевиля, — писал он 31 января 1824 г. А. И. Тургеневу, — которая очень понравилась нашим зевакам. Дай Карамзиным и Воейкову» (Остафьевский архив. Спб., 1899, т. 2, с. 7). Написаны куплеты «в подражание французской пьесе, которую певал в то время заезжий француз» (*Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. Спб., 1883, т. 7, с. 338).

[56] Впоследствии Вяземский использовал арзамасское прозвище в качестве литературного псевдонима (ср. в письме к А. И. Тургеневу от 6 июля 1827 г.: «Я ⟨...⟩ под некоторыми своими статьями подписываю Ас⟨модей⟩» — Остафьевский архив, т. 2, с. 161).

[57] *Грибоедов А. С.* Соч. М.; Л., 1959, с. 547.

[58] *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л., 1959, т. 1, с. 305.

[59] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 160. Ср. свидетельство Вяземского: «Пушкин был вообще простодушен, уживчив и снисходителен, даже иногда с излишеством. По характеру моему я был более туг, несговорчив, неподатлив. ⟨...⟩ В этом отношении я был более Альцестом, он Филинтом («Мизантроп» Мольера)» (там же, с. 134).

[60] См.: Пушкин об искусстве / Сост., вступ. ст. и коммент. Г. М. Кока. М., 1962, с. 108.

[61] После публичного чтения своей драмы «Петр I» Погодин писал: «Все в восхищенье, даже Мефистофель Мальцов» (Старина и новизна, 1907, кн. 7, с. 161).

[62] Ср.: «Касательно г-на Дова я держусь середины между его приверженцев и противников; не назову его отличнейшим гением, не назову его даже великим живописцем, но еще несправедливее кажется мне оспаривать у него всякое достоинство. Портреты его большею частию имеют разительное сходство, хотя не изящное. ⟨...⟩ Кисть г-на Дова груба, колорит сыр, освещение слишком резко; однако ж надобно отдать ему честь за непринужденную легкость его механизма. Планы лица всегда набросаны хотя и резко, но с удивительной смелостью и верностью, обнаруживающими большое искусство, ловкость и неимоверный навык в работе. Эта решительная уверенность в рисунке, смело одна возле другой накиданные краски невольно нравятся, как нравится все резкое и смелое в душе и характере человека, хотя оно и не всегда прекрасно» (Моск. вестн., 1828, ч. 7, № 2, с. 124—125).

[63] Об И. С. Мальцове см.: *Шостакович С. В.* О секретаре грибоедовской миссии. — Тр. Иркут. гос. ун-та, 1958, т. XXV, Сер. историко-экономич., вып. 1.

[64] См.: *Кроль А.* Затерявшийся портрет А. С. Пушкина работы Джорджа Доу. — Искусство, 1937, № 2, с. 163—169.

[65] *Вяземский П. А.* Соч.: В 2-х т. М., 1982, т. 1, с. 183—184.

[66] *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1982, с. 111.

[67] Моск. вестн., 1828, ч. 9, № 9, с. 8—12.

[68] Там же, № 10, с. 119.

[69] *Гельвеций.* Соч.: В 2-х т. М., 1974, т. 2, с. 382, 387, 415.

[70] Ср., например: *Сей Ж. Б.* Основания счастья. — Моск. телеграф, 1825, ч. 2, № 8, с. 273—276; Убивать время (из «Hermite de la Quiane»). — Невский альманах на 1825 г. Спб., 1825, с. 166—168 (пер. Вл. Княжевича).

[71] Моск. телеграф, 1825, ч. 2, № 8, с. 273—274.

[72] См.: *Алексеев М. П.* Заметки на полях. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979.

[73] *Гете.* Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1947, т. 5, с. 110 (перевод Н. А. Холодковского).

[74] Ср.: «Само слово „психология“, предложенное в 1590 г. немецким схоластиком Гоклениусом, стало в Европе общеизвестным лишь после выхода книг Хр. Вольфа „Эмпирическая психология“ (1732) и „Рациональная психология“ (1734)» (см.: *Ярошевский М. Г.* История психологии. М., 1966, с. 176).

[75] Сын отечества, 1825, ч. 101, № 10, с. 218—219. См. также: Моск. телеграф, ч. 4, № 14, с. 166—172; № 15, с. 253—258; Сев. пчела, 1825, 12 февр., № 19—7 марта, № 29; 12 марта, № 31; 19 марта, № 34; 28 марта, № 38.

[76] В просветительских трактатах Голландия традиционно служила примером трудолюбия. «Люди, — писал Монтескье, имея в виду прежде всего голландцев, — посредством старания и хороших законов сделали землю удобнейшею для своего жилища. Мы видим, что реки текут там, где были озера и болота: это такое добро, которого не произвела природа, но только поддерживается ею» (*Монтескье Ш.* О существе законов. М., 1810, ч. 3, с. 11—12). «В самом деле, — писал Г.-Т.-Ф. Рейналь, — не должно ли ожидать патриотических чувствований от такого народа, который может сказать себе: я сделал плодоносною сию мною обитаемую землю. Я украсил, образовал ее! Волны сего грозного моря, которое покрывало поля наши, сокрушаются о преграды, мною поставленные. . .» (*Рейналь Г.-Т.-Ф.* Философическая и политическая история о заведениях и коммерции европейцев в обеих Индиях. Спб., 1810, ч. 1, с. 285).

[77] См.: *Гладков А. К.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980, с. 222.

[78] Об этапах работы Пушкина над трагедией см. в кн.: *Пушкин.* Полн. собр. соч. ⟨Л⟩., 1935, т. 7, с. 385—411 (комментарий Г. О. Винокура).

[79] Характеристику драматургических воззрений Пушкина см. в кн.: *Литвиненко Н. Г.* Пушкин и театр: Формирование театральных воззрений. М., 1974.

[80] См.: *Алексеев М. П.* Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западно-европейской драме. — В кн.: «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Л., 1936, с. 94—96.

[81] Рус. арх., 1877, ч. 1, стб. 279.

[82] *Грибоедов А. С.* Полн. собр. соч. Пг., 1917, т. 3, с. 100—101.

[83] Моск. телеграф, 1833, ч. 49, № 2, с. 310.

[84] Ср.: *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Спб., 1824, т. 11, с. 126.

[85] Первоначально Пушкин, впрочем, собирался разделить всю пьесу на три части, между которыми в ее художественном пространстве проходила граница: корчмой на литовской границе (сцена 8) кончалась первая часть, с границы литовской (сцена 14) начиналась часть третья.

[86] См.: *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 468—469 (комментарий Г. О. Винокура); *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953, с. 49—179.

[87] *Карамзин Н. М.* История государства Российского, т. 11, с. 124.

[88] Ср.: «Еще нежели самозванец открылся Вишневецкому, слух, распущенный им в Литве о Димитрии, сделался, вероятно, известным Борису. В генваре 1604 года нарвский советник Тирфальд писал с гонцом к абовскому градоначальнику, что мнимоубитый сын Иоаннов живет у казаков: гонца задержали в Иванегороде и письмо его доставили к царю. В то же время пришли и вести из Литвы и подметные грамоты Лжедимитриевы от наших воевод украинских; в то же время на берегах Волги донские казаки разбили окольничего Семена Годунова, посыланного в Астрахань, и, захватив несколько стрельцов, отпустили их в Москву с таким наказом: „Объявите Борису, что мы скоро будем к нему с царевичем Димитрием!“ Один бог ведал, что присходило в душе Годунова, когда он услышал роковое имя! — но чем более устрашался, тем более хотел казаться бесстрашным» (там же, с. 142—143).

[89] Там же. Спб., 1824, т. 10, с. 227.

[90] Появившееся в печати это название было едва ли не вынужденной уступкой Пушкина цензуре. В рукописи пьеса была озаглавлена

«Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе Годунове и о Гришке Отрепьеве. Писано бысть Алексашкою Пушкиным в лето 7333 на городище Воронич». Формулу заглавия Пушкин почерпнул в «Летописи о многих мятежах и разорении Московского государства...», одна из глав которой называлась «О настоящей беде московскому государству и о Гришке Отрепьеве» (см.: *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 466 (комментарий Г. О. Винокура)). При первом обращении в цензуру название пушкинской пьесы было значительно сокращено: «Комедия о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве», — думается, что исключение упоминания о «великой беде» было уже предварительной уступкой Пушкина цензуре. Первоначальное название содержало не только вполне уместную стилизацию под старину, не только задавало определенный тон для восприятия этой столь необычной для театральной практики пьесы, но и намечало необходимый для ее понимания масштаб действия («беда Московскому государству»).

[91] *Бонди С. М.* О Пушкине, с. 193.

[92] Европеец, 1832, ч. 1, с. 111. Известно, что Пушкин высоко ценил трагедию П. А. Катенина «Андромаха», считая ее, «может быть, лучшим произведением нашей Мельпомены, по силе истинных чувств, по духу истинно трагическому» (XI, 180). В центре этой пьесы — героиня, борющаяся за жизнь своего сына, который обречен в жертву богам. Согласно античной версии, сын Гектора и Андромахи Астианакс (Скамандрий) был сброшен с троянской стены, вырванный из рук матери. Это лишь эпизод падения Трои, которому античные авторы не придавали никакого «высшего» значения. Иначе у Катенина. В его трагедии младенец поражен молнией Зевса в качестве искупительной жертвы, прекращающей вражду народов. Вероятно, этот чрезвычайно выразительный мотив (в котором воплощена этическая проблематика пьесы) был замечен Пушкиным в произведении Катенина.

[93] *Карамзин Н. М.* История государства Российского, т. 10, с. 234—235.

[94] Цит. по кн.: *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина, с. 151—152.

[95] Нам не кажется убедительной попытка реконструировать «первоначальный план» романа в интересной и содержательной в целом работе И. М. Дьяконова (см.: *Дьяконов И. М.* Об истории замысла «Евгения Онегина». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10, с. 78—90). Думается, что такого предварительного плана вообще не было. Фабульная коллизия первой части романа (в составе шести глав) определилась, как мы увидим ниже, лишь в конце 1825 г. в процессе работы над главой четвертой.

[96] См.: *Бродский Н. Л.* «Евгений Онегин»: Роман А. С. Пушкина. 5-е изд. М., 1964, с. 94—96; *Маймин Е. А.* О русском романтизме. М., 1975, с. 78—79.

[97] См.: *Лакшин В.* Движение «свободного романа»: Заметки о романе «Евгений Онегин». — Лит. обозр., 1979, № 6, с. 20.

[98] Далее приписано: [хозяйке] братом дружен.

[99] См.: *Гроссман Л.* Пушкин в театральных креслах. Л., 1926, с. 143. «Переводчики „Притворной неверности" ⟨...⟩ дали почти всем действующим лицам своим имена русские, заимствованные от собственных имен русских городов, рек и пр. (напр. Рославлев, Ленский и т. п.). По нашему мнению, они весьма хорошо поступили в сем случае...» (Сын отечества, 1818, ч. 45, № 19, с. 263).

[100] *Шаховский А. А.* Комедии; Стихотворения. Л., 1961, с. 572. Б. Л. Модзалевский (см.: Рус. старина, 1899, сент., с. 602—603) отметил

сходство описания дня Онегина со стихотворением Я. Н. Толстого «Послание к петербургскому жителю». Однако Я. Н. Толстой, страстный театрал и член кружка «Зеленая лампа», в своем стихотворении, вероятно, также отталкивался от мотивов светской комедии.

[101] *Боцяновский В. Ф.* К истории русского театра: Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой (1823—1826). Спб., 1893, с. 63.

[102] Этот набросок Пушкина принято датировать 1827 г. по сходству с комедией Хмельницкого «Взаимные испытания» (1826) (см.: *Пушкин.* Полн. собр. соч., т. 7, с. 674). Однако и до переделки Хмельницкого Пушкину мог быть знаком французский ее оригинал — пьеса Форжо «Испытания» (1795). Обращение Пушкина к этой пьесе вслед за Хмельницким едва ли было возможным, учитывая его восторженное отношение к этому драматургу. Поэтому, на наш взгляд, датировать этот комедийный набросок нужно первой половиной 1820-х гг., порой расцвета в русской литературе жанра легкой комедии.

[103] *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980, с. 191.

[104] См.: *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД, № 835: Из текстологических наблюдений. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1984, т. 11. Далее в книге сообщаются только выводы нашего анализа, касающиеся истории заполнения тетради.

[105] Строфам Va и VI, записанным на л. 51 об. тетради ПД, № 834, предшествует черновик письма к Вяземскому от 8 марта 1824 г.

[106] В эти дни Пушкин сообщал Вяземскому: «За разговор с няней без письма (т. е. без письма Татьяны, — *С. Ф.*) брат получил 600 р.» (XIII, 165). Речь здесь идет о переданных в альманах Рылеева и Бестужева строфах XVII—XX главы третьей, которых в одесской редакции этой главы еще не было.

[107] Между прочим, на л. 58 находятся наброски VII, VIII, VI, X строф главы второй, также посвященных Ленскому. Л. С. Сидяков справедливо связывает эти наброски с перебеливанием главы второй романа и относит их к концу марта—началу апреля 1825 г. (см.: *Сидяков Л. С.* К истории работы над второй главой «Евгения Онегина». — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1973. Л., 1975, с. 5—11).

[108] Разлуку Татьяны с Онегиным предвещала и первая редакция песни девушек («Вышла Дуня на дорогу») в конце главы третьей (позже рядом с ней был записан новый текст «Девицы, красавицы»). Нельзя забывать также и об инерции влияния (хотя и опосредованного) байроновской поэмы «Дон-Жуан», повествующей о стремительном путешествии героя, на замысел пушкинского романа.

[109] Черновик письма к Александру I (на л. 69 об.—70 тетради ПД, № 835) в академическом издании датируется условно началом июля—сентябрем 1825 г. (XIII, 481). Крайняя первая дата, очевидно, мотивируется в данном случае тем, что только в начале июля Пушкин узнал об отказе властей на его просьбу отправиться в Ригу («для лечения от аневризма»); вторая — твердо принятым к концу сентября решением Пушкина о том, что «участь его существования должна решить судьба» (XIII, 228). Нам кажется более психологически мотивированной первая из этих дат: письмо, вероятно, было непосредственной реакцией Пушкина на решение властей. Этим и объясняется его экзальтированный тон, едва ли возможный после сколько-нибудь длительного обдумывания ответа.

[110] В академическом издании эта дата прочтена неверно как 6 января (см.: VI, 377).

[111] Здесь перечислены атрибуты музы трагедии, Мельпомены, — и тем самым намечена трагическая перспектива сюжета романа.

[112] Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. М., 1961, т. 3, с. 94—95.

[113] См.: *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 285—288.

[114] *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения. М.; Л., 1967, т. 1, с. 207. Ср. думы перед дуэлью Ленского:

Он мыслит: «буду ей спаситель.
Не допущу, чтоб развратитель
Огнем и вздохов и похвал
Младое сердце искушал. . .

(VI, 123—124)

[115] Мнемозина. М., 1824, ч. 2, с. 42.





БОЛДИНСКИЙ РЕАЛИЗМ [1]
1828—1833

1

В пушкиноведении неоднократно отмечалось, что на рубеже 1830-х гг. творчество Пушкина приобретает новое качество, которое в полной мере обнаруживается во время Болдинской осени 1830 г., когда — на протяжении двух месяцев — из-под пера поэта выходит целая библиотека произведений. Впрочем, некоторые из них (вторая часть «Евгения Онегина», «Маленькие трагедии», сказки) явились воплощением замыслов предыдущих лет, что само по себе позволяет отодвинуть границу исследуемого периода к более ранним годам.

Нам представляется, что новый поворот творческого развития Пушкина достаточно четко обозначился в 1828 г. Этот год был заметной вехой не только во внешней, но и во внутренней,духовной биографии поэта. В августе 1827 г., завершая первую часть «Евгения Онегина», Пушкин скажет:

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль:
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.

(VI, 135—136)

Справедливо связывая изменение мироощущения Пушкина с потрясениями последекабристской эпохи, В. Э. Вацуро заметил странную особенность большинства воспоминаний о поэте той поры: «Львиная доля их посвящена суевериям Пушкина, предчувствиям и приметам, занимавшим этот ум, в иные эпохи столь светлый и практичный».[2] Говоря словами самого Пушкина: «. . .суеверные приметы Согласны с чувствами души» (III, 152). И в самом деле уже в конце 1820-х гг. это постоянное тревожное чувство, горестные, подчас болезненные воспоминания, напряжен-

ный интерес к «тайнам гроба вековым» запечатлены во многих пушкинских стихотворениях: «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день»), «Дар напрасный, дар случайный», «Не пой, красавица, при мне», «Предчувствие», «Дорожные жалобы», «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Ворон к ворону летит». Следует, однако, подчеркнуть, что пушкинская лирика этих лет, хотя и насыщается трагическими мотивами, по основному тону своему вовсе не мрачна.

Отдавший в молодости щедрую дань традиционным элегическим темам, Пушкин создает теперь своеобразный жанр антиэлегии, когда обращение к пережитым впечатлениям является не поводом для унылых медитаций о быстротечности жизни, но тем родником, который питает надежду на счастье. В воспоминаниях этих звучит не эхо юношеских дерзаний, а особая благодарность жизни, слитая с грустью утрат, — неповторимая мужественная «светлая печаль» Пушкина. Она одухотворяет «кавказский цикл» Пушкина (1829). Она определяет тон традиционных стансов, посвященных лицейским годовщинам. Она звучит в «гимнах прежних», в не остывающей с годами привязанности к тем, которых уже нет, и к тем, которые «далече».

Для того чтобы ощутить драматизм пушкинской лирики этих лет, обратимся к стихотворению 1829 г., своеобразному роману сердца, воссозданному лаконичными лирическими средствами:

Я вас любил: любовь еще, быть может,
В душе моей угасла не совсем;
Но пусть она вас больше не тревожит;
Я не хочу печалить вас ничем.
Я вас любил безмолвно, безнадежно,
То робостью, то ревностью томим;
Я вас любил так искренно, так нежно,
Как дай вам бог любимой быть другим.

(III, 188)

Стихотворение рождается в печальный миг, и это не резко, как все в этом стихотворении, но отчетливо обозначено единственным тропом: любовь — угасла. Для пушкинской поэзии сумеречное настроение в общем необычно. Также необычно для него развитие лирической темы на отрицании («не тревожит. . . не хочу. . . безмолвно. . . безнадежно»), — скорее это характерно для Е. А. Баратынского, элегический опыт которого Пушкин,

несомненно, учитывает. Но именно в сравнении с шедевром лирики Баратынского, элегией «Признание», остро ощущается особый пушкинский пафос. У Пушкина — тоже анализ тончайших сердечных побуждений, тоже грусть уходящего чувства, но исчезновение это не опустошает: любовь запечатлелась в сердце поэта и воспоминание о ней не тягостно, а благотворно. И все же главное в другом. Не только последняя строка, но и все стихотворение — мольба о счастье любимой. В самой фразе: «Я вас любил», повторенной, как заклинание, трижды, метрическое ударение падает на слово «вас», оставляя первое слово безударным. И потому финал стихотворения не парадоксален, не оставляет впечатления изысканного «пуанта»: просветленная надежда на счастье любимой сливается с гармоническим доверием к миру, который не должен и не может быть враждебен к ней.

По-своему светлой была и лирика А. А. Дельвига, поэта, наиболее близкого Пушкину в последекабристские годы. Элегическое уныние, порожденное острым ощущением несоответствия идеала и действительности, в лирике Дельвига побеждалось прежде всего чувством восторга перед человеческим даром дружбы. «Здесь проходчиво всё, одна не проходчива дружба»[3] — это убеждение изначально для его поэзии. Но в своих стихах он устремлялся в легендарный золотой век, когда корысть, тщеславие и предательство еще не омрачали дружеского единения людей, когда умели ценить простые, земные человеческие чувства: именно тогда и родилась сама поэзия — воплощенное в размеренные звуки желание остановить и сохранить на века прекрасное мгновение жизни.

Пушкинская поэзия схватывала само течение жизни, противоречивой, но не беспросветно-мрачной. Показательно в этом отношении стихотворение «Царскосельская статуя», в которой «дельвиговское» начало вполне очевидно: здесь его любимый размер, его умение накинуть на современность покровы древности, свойственная ему пластическая скульптурность стиха. И все же это не имитация чужого стиля, а его пушкинское свободное усвоение:

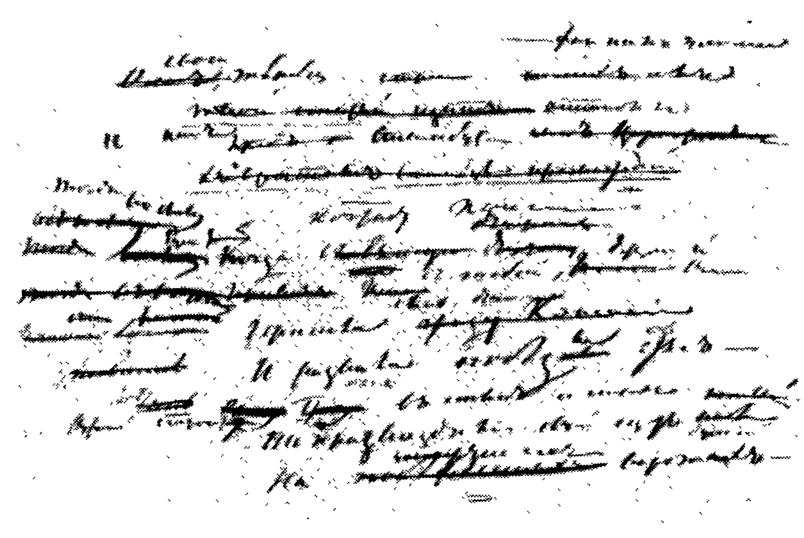
Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
  Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:
  Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

(III, 231)

Уже первый дистих, запечатлевающий застывшую на века скульптуру, наполнен скрытым движением поэтической мысли. «Урна» — начальное слово стихотворения — не только наименование вещи (архаическое, в духе всего стихотворения), но и один из самых распространенных в элегической поэзии сигналов, напоминающий о бренности жизни и надежд. Образ горестно застывшей девушки — своеобразный символ, заставляющий трагически переосмыслить известную басню Лафонтена (на сюжет которой была выполнена скульптура П. П. Соколова) об увлекшейся несбыточной мечтой о грядущем богатстве молочнице. Но ведь скульптура — это еще и царскосельская статуя, и потому, вспоминая о ней в далеком Болдине, Пушкин не мог не думать о лицейских днях, канувших в вечность. Он обращается с этим воспоминанием к Дельвигу (потому и «подражает» ему) и, конечно же, к другим лицейским товарищам (стихотворение написано 1 октября, в преддверии лицейской годовщины), прежде всего к И. И. Пущину и В. К. Кюхельбекеру, увлеченным светлыми надеждами в «мрачные пропасти земли». И заключенное в первом двустишии воспоминание, пронзительное в своей скорби, разрешается во втором — пушкинской светлой печалью. В последней строке стихотворения повторяется вторая. Как всегда у Пушкина, повтор этот — обогащенный. Кольцо размыкается: не дева-печаль сидит над разбитой урной, а дева-надежда — над вечной струей.

Тема живой памяти, противостоящей омертвению, пошлой инерции обыденного, — генеральная в творчестве Пушкина на рубеже 1830-х гг. тема, одухотворяющая не только его лирику «души и сердца», но и политическую лирику. Невнимание к этой теме приводит к непониманию многих пушкинских произведений той поры, за которыми в пушкиноведении закрепилась репутация «загадочных».

Так, в современном комментарии к стихотворению «Олегов щит» отмечается следующее: «Вызвано Андрианопольским миром, завершившим русско-турецкую войну 1828—1829 гг. Во время этой войны русские войска, перейдя в июле 1829 г. Балканы, 8 августа взяли Адрианополь (в 240 км к северо-востоку от Константинополя), где 2 сентября 1829 г. был заключен мир. Первая строфа посвящена походу киевского князя Олега (воинственный варяг) на Византию (907 г.). „Ты пригвоздил свой щит булатный // На цареградских воротах“ — стихи эти восходят к летописи: „Повесил щит свой на вратах в знак



«Олегов щит». Черновой автограф. 1829 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 841.

победы и ушел из Царьграда". Смысл второй строфы, а потому всего стихотворения — неясен. Многочисленные толкования его, существующие в литературе, — неубедительны».[4]

Дело, однако, не в «многочисленных толкованиях», а в неудовлетворительности наиболее распространенного из них, восходящего еще к Н. И. Черняеву[5] и кратко сформулированного Ю. Н. Тыняновым так: «Сразу же после заключения мира Пушкин пишет „Олегов щит", стихотворение, в котором упрек Дибичу за нерешительность действий вырастает в сатиру классически непроницаемого стиля».[6]

В произведении этом действительно чувствуется какая-то двусмысленность. С одной стороны, сопоставление русско-турецкой кампании с победоносным походом Олега Вещего на Византию дается в тонах патетических; с другой, — довольно неожиданный финал: тень Олега ревнует к славе далеких потомков и как бы восстает против их столь же полной, как в его время, победы над врагом.

Думается, что смысл стихотворения будет несколько прояснен, если мы обратим внимание на разительное совпадение в датах заключения Андрианопольского мира

и договора славян с греками, явившегося следствием похода Олега на Царьград. В «Повести временных лет», где приводится полный текст договора, указана и точная его дата (между прочим, одна из первых во всей летописи): «Месяца сентября 2, индикта 15, в лето создания мира 6420/911 г.».[7]

Пушкин, всегда чрезвычайно внимательно относившийся к сближениям дат, не мог пройти мимо указанного совпадения: оно подчеркнуто параллелизмом двух строф. Однако странное сближение позволяет Пушкину острее почувствовать сущностное несходство двух исторических событий, в отличие от других современников, впрямую уподоблявших поход Олега и русско-турецкую войну 1828—1829 гг., — ср., например, в стихотворении А. С. Хомякова «Андрианополь»:

Луна уж гаснет, ночь сбегает,
Окрест встает развалин прах,
Восток цепями потрясает,
И скоро на златых вратах
Орел двуглавый осенит
Олега новгородский щит.[8]

Подобные сближения, наверное, вызывали в памяти Пушкина старый спор с Рылеевым по поводу его строк: «Прибил свой щит с гербом России К царьградским воротам».

Сближая впрямую Олеговы деяния с современными событиями и воспевая религиозную миссию России, несущей свет христианства в места, откуда оно пришло на Русь, литераторы того времени допускали анахронизм гораздо более нелепый, нежели Рылеев. В самом деле, странно представлять язычника Олега («воинственного варяга»), утвердившего свой щит на вратах христианского Константинополя, вдохновителем победы России над мусульманским Стамбулом. Интересно, что в стихотворении Пушкина сосуществуют все три исторические названия города: христианское — Константинополь («град Константина»), языческое — Царьград и мусульманское — Стамбул.

Все это предопределяет кульминационный «сбой» в лирическом строе пушкинского стихотворения, разрушающий изнутри его образный параллелизм.

Фантастическая тень Олега, которая принимает действенное участие в событиях современности, — прием в выс-

шей степени характерный для образной системы творчества Пушкина рубежа 1830-х гг. В это время его художественный метод осложняется романтическими чертами. Трезвый исторический и социальный анализ действительности в произведениях Пушкина этих лет сочетается с осознанием неимоверной сложности часто ускользающего от рационального объяснения окружающего мира, с ощущением постоянного вторжения в современность неисчерпанных следствий прошедших событий.

Это, в свою очередь, объясняет предрасположение к необычайно широкому вторжению фантастики в творчество Пушкина. Не случайно, вероятно, именно в эти годы в пушкинской поэзии утверждается жанр сказки, интерес к которой возник у него еще в пору михайловской ссылки, когда он записал со слов Арины Родионовны несколько сказочных сюжетов, реализованных, однако, в творчестве более поздних лет.

Жанр сказки в творчестве Пушкина крайне разнообразен. На рубеже 1820-х гг. он обращается к жанрам богатырской сказки-поэмы («Руслан и Людмила», «Бова», «Мстислав») и conte, озорной, фривольной сказки-новеллы («Амур и Гименей», «Царь Никита и сорок его дочерей»).[9] Сказки Пушкина начала 1830-х гг. — иного рода. Лишь три из них восходят к действительным сюжетам русских народных сказок («Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мертвой царевне»), остальные же, заимствованные из иностранных источников, искусно стилизованы под русские сказки. Для Пушкина начала 1830-х гг. сказка — не только традиционный народно-поэтический сюжет, но, в определенном смысле, своеобразный угол зрения на действительность. Недаром Пушкин включал в число произведений этого жанра и собственно баллады: так, в пушкинском перечне «Сказок», составленном в 1830-е гг., числится «Жених»; с подзаголовком «простонародная сказка» напечатан «Утопленник».

Фантастический элемент в пушкинских сказках определяет торжество нравственного идеала, подчас недостижимого в реальной действительности, но — в соответствии с народной моралью — в принципе необоримого.

Важно и то, что сказка Пушкина — по типу повествования — всегда сказ, подразумевающий особый мир представлений рассказчика, простодушно уверенного в истине всех, в том числе и фантастических, происшествий, состав-

ляющих сюжет. Эта новая для Пушкина содержательная особенность его художественной системы (ср., например, в этом отношении фантастику поэмы «Руслан и Людмила») осознавалась им как черта зрелой литературы. «В зрелой словесности, — писал он в 1828 г., — приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному» (XI, 73). Речь здесь идет как будто бы лишь о вопросах литературного стиля, но в действительности не только о них. Недаром данная заметка обрывается на следующем замечании: «Сцена тени в „Гамлете" вся писана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от Гамлетовских шуток» (XI, 73). Отстаивая демократизацию «слога» литературы, Пушкин здесь вспоминает в одном ряду и «вымыслы народные», и драматургию Шекспира. Дело заключалось не просто в опровержении традиционного, идущего от классицистических воззрений представления, что стихия простонародного есть примета комического и только комического. Этот рутинный взгляд, конечно, требовал опровержения, но не менее важным для Пушкина было осмысление нового стилистического приема в категориях драматургии, когда собственно авторская точка зрения выражается не декларативно, а через взаимодействие с реальностью иного сознания, с иной логикой миропонимания.

В сущности тот же принцип изображения действительности проникает и в пушкинскую прозу. Не завершив исторического романа о царском арапе, предпринятого в вальтер-скоттовской манере,[10] Пушкин обращается к зарисовкам современной жизни в «Романе в письмах», извлекая неожиданный эффект из столкновения нескольких точек зрения, с разных позиций освещающих одни и те же обстоятельства. Собственно, развитие того же приема мы наблюдаем и в болдинском цикле «Повести Белкина», в которых каждый раз имитируется отфильтрованный молвой (ср. сложную систему рассказчиков в «Повестях») рассказ о необычном в обыденной жизни. Давно замечено, что каждая из повестей у Пушкина по-своему воспроизводит расхожие сюжеты сентиментальной и романтической прозы того времени. Это соотношение между образцом и пушкинской интерпретацией нельзя оценивать как пародирование, — на самом деле мы сталкиваемся здесь с явле-

нием едва ли не обратного свойства. Пушкин вовсе не компрометирует условные сюжетные схемы, а, наоборот, обосновывает их. Само «чудесное» совпадение обстоятельств, влекущих к быстрой и неожиданной развязке, нельзя признать обычным (обыденным). Но в том-то и дело, что каждая из белкинских историй достоверна именно как рассказ (молва), прошедший через множество уст и ушей. Стечение невероятных обстоятельств можно оправдать двояким образом: или же это исключительно редкое совпадение действительно когда-то случилось (чего не бывает в жизни), в силу своей исключительности запомнилось очевидцам и потом передавалось из уст в уста, или же в устной традиции какое-то сходное происшествие оформилось в стройный сюжет, в котором «все сошлось». Отметим также дальнейшее развитие этого художественного приема в «Отрывке из записок молодой дамы», в котором «восстанавливается истинная правда», искаженная в мелодраматической коллизии загоскинского «Рославлева».

Определяя новое качество пушкинского реализма рубежа 1830-х гг., мы видим в нем прежде всего особую гуманистическую одухотворенность, стремящуюся противостоять схематизму обыденных представлений, инерции «железного века», рационалистической предопределенности.

Ощущение повседневной дихотомии жизни отчетливо обозначено в болдинской «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье»):

> Мой путь уныл: сулит мне труд и горе
> Грядущего волнуемое море.
>
> Но не хочу, о други, умирать;
> Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать;
> И ведаю, мне будут наслажденья
> Меж горестей, забот и треволненья. . .
>
> (III, 228)

Пушкинское творчество рубежа 1830-х гг. вбирает в себя отсвет обеих обозначенных здесь сторон жизни и тем самым — чем дальше, тем все в большей мере — приобретает тревожную, трагедийную направленность.

Своеобразие пушкинского лиризма этого времени по сравнению с предыдущим периодом его творчества нагляднее всего открывается при сравнении ряда стихотворений михайловской поры с написанными в Болдине осенью

1830 г. стихотворениями, в которых драматизируются прежние темы и заново осмысляются плоды духовного опыта поэта (ср., например: «Всё в жертву памяти твоей» и «Заклинание», «Под небом голубым страны своей родной» и «Для берегов отчизны дальной», «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья», «Зимний вечер» и «Бесы», «Храни меня, мой талисман» и «Прощанье», «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор») и «В начале жизни школу помню я», «Восстань, боязливый» и «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Пророк» и «Поэт» («Поэт, не дорожи любовию народной»), «Вакхическая песня» и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье») и др.).

Тот же контраст обнаруживается при сравнении первой части (в составе шести глав) романа «Евгений Онегин» и его последних глав, написанных в 1828—1831 гг.

Известно, что Пушкин собирался в конце 1820-х гг. перенести действие романа в последекабрьские годы [11] и по-прежнему следовать за своими героями, оставаясь их современником. При аналитическом комментарии в окончательном тексте романа обнаруживаются некоторые реалии этой новой исторической эпохи. И все же действие романа уже в болдинской редакции 1830 г. (в составе девяти глав) обрывалось весной 1825 г. Тем самым фабула хронологически отставала от сюжета: автор оценивал события уже из будущего, обогащенный новым историческим опытом, который не был еще пережит его героями. И самой важной приметой этой новой точки зрения, определяющей лиризм последних глав, было изменение авторского отношения к заглавному герою. Выше уже подчеркивалось, что в начале романа ему приданы антиромантические черты; разочарованность его истолкована не как проявление рокового демонизма, а как пресыщенность светского человека. Но уже в главе седьмой, знакомясь с обстановкой онегинского кабинета, с кругом чтения Онегина, с его маргиналиями, Татьяна уподобляет его самого героям книг,

В которых отразился век
И современный человек
Изображен довольно верно,
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтанью преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

(VI, 148)

Автор оставляет без ответа вопрос-утверждение Татьяны относительно Онегина: «Уж не пародия ли он?» (VI, 149), а в заключительной главе вновь представляет читателям героя в романтическом ореоле, без прежней иронии:

Но это кто в толпе избранной
Стоит безмолвный и туманный?
Для всех он кажется чужим...

(VI, 168) —

и следующие шесть строф посвящает своеобразной апологии Евгения. Все черты духовного его облика, которые при этом отмечаются, не новы для читателя (о них можно было догадываться и по первым главам), но здесь важно другое: в психологической отчужденности героя от света автор словно угадывает некую неординарную перспективу для Онегина.

Роман завершен Пушкиным в 1831 г., когда была выстроена новая композиция заключительной главы и всего произведения (в составе восьми глав). Более лаконичными, но и более лиричными становятся теперь первые строфы, посвященные царскосельским юношеским впечатлениям. Из «Путешествия Онегина» сюда переносятся четыре строфы (X—XIII), содержащие сочувственное противопоставление Онегина «среднему» светскому человеку и сближающие Онегина с Чацким («Он возвратился и попал, как Чацкий, с корабля на бал» — VI, 171).[12] В Царском Селе дописано несколько строф (их нет в тетради ПД, № 937 с беловым автографом главы), и среди них строфа XXXVII:

...То видит он врагов забвенных,
Клеветников, и трусов злых,
И рой изменниц молодых,
И круг товарищей презренных,
То сельский дом — и у окна
Сидит *она*... и всё она!..

(VI, 184)

Строфа эта предупреждала несправедливость последующих обвинений, звучавших из уст Татьяны, — в ранней редакции главы (где не было строк, процитированных выше) ничто не мешало признать их вполне обоснованными:

Зачем у вас я на примете?
Не потому ль, что в высшем свете
Теперь являться я должна;
Что я богата и знатна. . .

(VI, 187)

На самом деле (но только в окончательной редакции главы) Онегин уже далек от светской суеты и готов, подобно героине, отдать «всю эту ветошь маскарада» за «бедное жилище».

Написанное 5 октября 1831 г. «Письмо Онегина к Татьяне» подчеркнуло зеркальную композицию романа, что до некоторой степени скрадывало несоразмерность двух его частей.[13] Оно ничего не прибавляло к психологической характеристике героя и первоначально не казалось необходимым автору романа, поскольку о содержании его мы получаем почти исчерпывающее представление из последующей отповеди Татьяны. Однако необходимо увидеть и содержательную роль письма Онегина. В том-то и дело, что Онегин (в новой редакции главы) заранее предвидит отповедь Татьяны: «Боюсь: в мольбе моей смиренной Увидит ваш суровый взор Затеи хитрости презренной — И слышу гневный ваш укор» (VI, 181). Тем самым в заключительных строфах романа мы в полной мере можем оценить не только пристрастную несправедливость обвинений героини, но и столь, казалось бы, несвойственные Онегину безрассудство, отчаянность его поведения. По-своему, в психологическом плане, самозабвенная любовь Онегина к Татьяне — это героический шаг. Стало быть, Онегин вовсе не умер духовно; он способен довериться живому чувству, преступить нормы света (ср. его поведение при получении от Ленского вызова на дуэль). Это служит залогом неисчерпанности его судьбы.

Фабула романа обрывается весной 1825 г. Не забудем, что, мысленно продолжая судьбу Онегина, Пушкин предполагал, что он способен на героическую гибель («должен был или погибнуть на Кавказе, или попасть в число декабристов»).[14] С другой стороны, Татьяна также психологически готова к тому подвигу русских женщин, который станет самой яркой страницей в общественной жизни первых лет николаевского царствования.

Переосмысление онегинского типа (его трагедийная интерпретация) было связано с историческим опытом автора романа, обусловившим новое восприятие пережитой

эпохи. Духовно Онегин, как это стало ясно лишь теперь, на рубеже нового десятилетия, принадлежал к лучшим людям поколения 1820-х гг., к которым теперь автор уже не может относиться с иронией, пусть даже и сочувственной.

Окончание романа «Евгений Онегин» дорого далось Пушкину, потребовало от него высшего напряжения творческих сил. Нельзя не заметить, что в 1831—1832 гг. в творчестве Пушкина наступает своего рода пауза: в эти годы написана лишь «Сказка о царе Салтане» и несколько стихотворений. Но творческая мысль поэта, конечно, и в это время не ослабевает; новое восприятие действительности, наметившееся в конце 1820-х гг., требовало углубленных занятий историей: в ней следовало найти решение коренных вопросов современности.

В осмыслении творческой эволюции писателя незавершенные, полностью не реализованные замыслы подчас не менее важны, чем законченные произведения. Нельзя упускать из виду, что роман «Евгений Онегин» во второй своей части обдумывался как широкая панорама жизни России («Путешествие Онегина») и судьба героев здесь мысленно сопрягалась с ходом истории (ср. фрагменты так называемой десятой главы романа). Было бы упрощением считать, что цензурные причины — и только они — помешали Пушкину осуществить такой замысел. Существовали, по-видимому, и внутренние побуждения, оборвавшие работу над романом. Новое время требовало новых героев, новых художественных коллизий. Инерция раздумий над оставленным онегинским замыслом ощущается в следующем романе в стихах Пушкина, к которому он приступает уже в середине 1832 г. и который, в свою очередь, разовьется в новый замысел — в поэму «Медный всадник». Первоначально автор еще не может сразу же освободиться от светского героя (Волина), вероятно в чем-то подобного Онегину. Но в конечном счете (это мелькнуло уже в самом первом наброске нового романа) Пушкин останавливается на мелком чиновнике, петербургском обывателе, который, правда, принадлежит к боярскому роду Езерских. Бесполезно, конечно, гадать, как развивалось бы действие этого романа — будь он написан, но нам кажется принципиально важной такая деталь: в черновиках первых строф «Езерского» мы не находим никаких намеков на предварительный план — как и в начале работы над «Евгением Онегиным». Можно достаточно

уверенно предполагать, что и «Езерский» должен был стать, по мысли автора, «свободным романом», план которого зависел от непредсказуемого движения подлинной жизни. Но в самых первых строфах «Езерского» — в отличие от первого романа в стихах — намечается подробная родословная героя, уходящая в легендарные времена и вобравшая в себя главнейшие события тысячелетней истории России. Можно, конечно, оценить этот экскурс лишь как горько-иронический контраст с нынешним ничтожеством потомка славного рода, но, вероятнее всего, родословная имела принципиальное отношение к еще неясным до конца (не проясненным самой действительностью) главным коллизиям нового романа в стихах. В этом убеждает несомненная перекличка написанных строф с планом исторического исследования Пушкина о судьбах русского дворянства.

Историзм творческого метода Пушкина в 1830-е гг. приобретает новое качество.[15] При относительном затишье в сфере художественного творчества поражает грандиозность пушкинских замыслов исторических сочинений 1831—1832 гг.: история французской революции, история Украины, история Петра I.

Нельзя, конечно, упускать из виду и другое: 1831 год был пиком политических иллюзий Пушкина, искренне убежденного в исторической необходимости единства народа с монархом (конечно, просвещенным и милосердным), о чем в полный голос — пренебрегая возможными обвинениями в политическом ренегатстве — поэт заявил в стихотворениях «Перед гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина». Все эти стихотворения объединяет тема Отечественной войны 1812 г., которая осмыслена как исторический урок современникам. Но Пушкин менее всего был способен сосредоточиться на умозрительной концепции. В конце концов «История Петра» также была задумана отчасти с публицистическими целями, но недаром в ходе работы над ней Пушкину оказалось необходимым прежде всего заняться — уже в начале 1833 г. — глубочайшим социальным расколом русской нации, проявившимся особенно отчетливо в ходе восстания Пугачева.

Несмотря на углубленные исторические занятия поэта, вскоре отозвавшиеся в его произведениях, его не оставляло тревожное ощущение своей эпохи, таящей в себе симптомы будущих потрясений.

Своеобразным итогом нового периода творчества Пушкина стала вторая (1833 г.) Болдинская осень, по своему значению в творческой биографии Пушкина не уступающая более знаменитой, первой. Лирическая исповедь этой поры — не опубликованное при жизни поэта стихотворение «Осень», развивающее чрезвычайно дорогую для Пушкина тему свободы творчества, которая в предыдущие годы (см.: «Поэт и толпа», «Поэту», «С Гомером долго ты беседовал один», «Эхо») решалась с романтических позиций, в плане полного разлада с современным «судом толпы». В октавах «Осени» опоэтизировано простое и естественное бытие как своеобразная норма жизни, которая и обусловливает то высокое спокойствие духа, когда пробуждается подлинная поэзия.

Однако верно и то, что с каждым годом Пушкин все острее ощущает, насколько трудно удерживать в себе необходимую для творчества гармонию духа, насколько разрушительно вторжение в душу человека отзвуков окружающего жестокого мира. В 1833 г. Пушкин пишет стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума»,[16] а также художественно исследует историю двух безумцев, Германна и Евгения.

Поэме «Медный всадник» дан подзаголовок «петербургская повесть», и она действительно может быть прочитана как предельно точное в бытовых деталях и с точки зрения психологического анализа повествование о горестной судьбе столичного обывателя, добывающего своим трудом «и независимость и честь». Мечты его не простираются далеко: он весь в заботах о насущном. И когда страшное наводнение смывает домик, где жила его невеста, мир Евгения рушится, разум его угасает. Поэтому понятен и бунт его, и возникающее в больном воображении преследование Медным всадником, и, наконец, тихая смерть на пороге занесенного на пустынный остров домика.

Однако реальность в поэме постоянно сохраняет тенденцию к символическому ее истолкованию (ни в коем случае, однако, не являясь ни «шифром», ни «аллегорией»). Это очевидно в случае с «оживлением» бронзового монумента Петра, которое исподволь подготовлено в поэме столь же психологически достоверным «оживлением» стихии, также первоначально намеченным в восприятии героя:

. . . И грустно было
Ему в ту ночь, и он желал,
Чтоб ветер выл не так уныло
И чтобы дождь в окно стучал
Не так сердито . . .

(V, 140)

Пока это простейшая метафора. Столь же метафорично и описание наводнения («Словно горы Из возмущенной глубины Вставали волны там и злились, Там буря выла . . .»). И этот вырастающий сначала в сознании героя, а потом приобретающий и самодовлеющее значение образ (своего рода субстантивированная метафора) становится художественным символом мятежа, восстания.

Два центральных символических образа поэмы, Медный всадник и бушующая Нева, даны через восприятие героя (оно как бы наложено на авторский рассказ), что и определяет их многозначность, не поддающуюся четкому логическому истолкованию. Поэма не сводится к однозначной оценке (апофеоз Петра или апология маленького человека) именно потому, что оба ее героя (и действительный, Евгений, и символический, Медный всадник) сложно взаимодействуют с иррациональными силами природы (и истории), которые столь же реальны. В 1825 г. в трагедии «Борис Годунов» Пушкин стремился выявить такую лежащую в основе исторических событий и сложно проявляющуюся в них силу, как «мнение народа», которое вершит свой этический суд над правителями. В произведениях, написанных во время второй Болдинской осени («История Пугачева», «Песни западных славян», «Медный всадник»), Пушкин также внимательно прислушивается к мнению народному и как никогда остро ощущает, насколько сложными путями идет история, как противоречиво в ней взаимодействие старого и нового, как непредсказуемы результаты исторических преобразований.

В этом отношении представляется особенно важным одно из авторских примечаний к поэме: «Мицкевич прекрасными стихами описал день, предшествовавший петербургскому наводнению, в одном из лучших своих стихотворений „Oleszkiewicz". Жаль только, что описание его не точно. Снегу не было — Нева не была покрыта льдом. Наше описание вернее, хотя в нем и нет ярких красок польского поэта» (V, 150).

Необходимо вспомнить, что как в «Олешкевиче», так и в других главах третьей части поэмы Мицкевича

«Дзяды», посвященных России, образ стужи метафорически соотносится с гнетущей силой самодержавия, сковавшей творческие силы русской нации. При этом в главе «Памятник Петру Великому» Мицкевич именно в уста Пушкина вкладывает свое понимание исторического будущего России:

Царь Петр коня не укротил уздой.
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется,
Сметает все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край скалы взлетел,
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.
Но век прошел — стоит он, как стоял.
Так водопад из недр гранитных скал
Исторгнется и, скованный морозом,
Висит над бездной, обратившись в лед, —
Но если солнце вольности блеснет
И с Запада весна придет к России —
Что станет с водопадом тирании? [17]

Не так уж важно, передает ли здесь польский поэт какие-то подлинные слова Пушкина (по-своему их в таком случае перетолковывая), — важно, что Пушкин в любом случае не мог не уточнить свою позицию, касаясь той же проблемы, используя тот же образ статуи Петра. Не об этом ли сигнализирует примечание: «Нева не была покрыта льдом. . .»? Едва ли в столь ответственном эпизоде поэмы речь шла о мелком бытовом уточнении.

Стихия мятежа — так осмысляется в поэме образ бушующей Невы: [18]

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна . . .

(V, 140)

. . . Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Кружит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой! . .

(V, 143)

Скривились домики, другие
Совсем обрушились, иные
Волнами сдвинуты; кругом,
Как будто в поле боевом,
Тела валяются. . .

(V, 144)

...Мятежный шум
Невы и ветра раздавался
В его ушах...

(V, 145)

И в этом отношении важно правильно осмыслить кульминационный эпизод поэмы, который в исследовательской литературе означен как «бунт Евгения». Бунт этот возникает на пределе человеческого сознания, когда в «безумце бедном» (столь же великом, как и шекспировский Лир) «прояснились ⟨...⟩ страшно мысли». Тогда и произносит Евгений угрозу самодержцу: «Ужо тебе...». Именно здесь необходимо прочитать у Пушкина, какое вид́ение возникло в проясненном, гениально вознесшимся над обыденностью сознании героя:

...Он узнал
И место, где потоп играл,
Где волны хищные носились,
Бунтуя злобно вкруг него,
И львов, и площадь, и того,
Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой,
Того, чьей волей роковой
Над морем город основался...

(V, 147)

Угрозу «кумиру» Евгений произносит от лица той грозной силы, которая однажды уже взметнулась против Медного всадника и о которой ему напомнила вновь нарастающая буря, символ мятежа. Сам же Евгений остается по-прежнему слабым и ничтожным — не ему состязаться с Медным всадником, топчущим его.

Социологическую концепцию Пушкина, как она выражена в «Медном всаднике», правомерно сопоставить прежде всего с учением просветителей о Климате и Законе как о двуединой основе исторического прогресса, в связи с чем их оценка реформ Петра была так разноречива (от апологетической у Вольтера до крайне негативной у Руссо). Напомним хотя бы замечание Н. М. Карамзина об основании новой столицы: «Утаим ли от себя еще одну блестящую ошибку Петра Великого? Разумею основание новой столицы на северном краю государства, среди зыбей болотных, в местах, осужденных природою на бесплодие и недостаток. ⟨...⟩ Но великий муж своими ошибками доказывает свое величие: их трудно или невозможно изгладить, — как

хорошее, так и худое делает он навеки. Сильною рукою дано новое движение России; мы уже не возвратимся к старине».[19] Разумеется, нельзя оценивать смысл пушкинского произведения только под углом зрения просветительских идей, но несомненно, что именно они служили в 1830-х гг. отправной точкой для Пушкина, учитывавшего при этом в исторической перспективе (вспомним, что «Медный всадник» пишется одновременно с «Историей Пугачева») не только влияние климата и разумной воли государственного деятеля, но и стихийную активность масс, стремящихся к социальной справедливости.

2

Поэма «Домик в Коломне» при жизни Пушкина была напечатана дважды: в альманахе «Новоселье» (1833) и в составе его книги «Поэмы и повести» (1835). Ставшая известной спустя несколько лет после ее создания, она была расценена как очередное и, может быть, самое очевидное свидетельство «оскудения» таланта Пушкина. В 1839 г. критик «Галатеи» определил поэму как «забавный анекдот, удачно вставленный в русские, в подражание итальянским, октавы, для них только написанный».[20] Подобная трактовка не преодолена по сию пору. Лукавое предупреждение поэта: «. . .ничего Не выжмешь из рассказа моего», — оказалось поистине пророческим. В начале XX в. М. О. Гершензон, объявив поэму «загадочной», пытался постигнуть ее потаенный, психологически темный смысл.[21]

Замысел Пушкина несколько проясняется, когда мы рассматриваем поэму в процессе ее создания.

Первые октавы, развившиеся в 1830 г. в Болдине в поэму «Домик в Коломне», написаны Пушкиным несколько ранее. Известен черновой автограф строк, тесно связанных тематически с началом болдинской поэмы (ПД, № 134). Приведем их первоначальный вариант:

Пока меня словесники бранят
За цель стихов моих — иль за бесцелье, —
И журналисты строго мне твердят,
Что ремесло поэта — не безделье,
Что славы громкой мне добиться вряд,
Что в желтый дом могу на новоселье
Как раз попасть — и что пора давно
Мне сочинять прилично и умно.

Пока серьезно требуют журналы,
Чтоб я воспел победы россиян
И написал скорее мадригалы
На бой или на бегство персиян,
[А русские Камиллы, Аннибалы
Вперед идут]

(V, 371)

Строки эти были непосредственным откликом на первый резкий выпад критики конца 1820-х гг. по адресу Пушкина (вскоре брань станет для него привычной); они — прямой ответ Никодиму Надоумко (Н. Надеждину), который в связи с выходом из печати «Полтавы» заявил, что муза Пушкина — «резвая шалунья, для которой весь мир ни в копейку. Ее стихия — пересмехать все — худое и хорошее <. . .> не из злости или презрения, а просто — из охоты позубоскалить. Это-то сообщает особую физиономию поэтическому направлению Пушкина, отличающую оное от Байроновской мизантропии и от Жан-Полева юморизма. Поэзия Пушкина — есть просто пародия». Здесь же мы находим и следующий пассаж: «Бедная Матрена — Мария!. . Ее сумасшествие возбуждает сожаление — но не об ней, а о. . . Поэте!. .».[22]

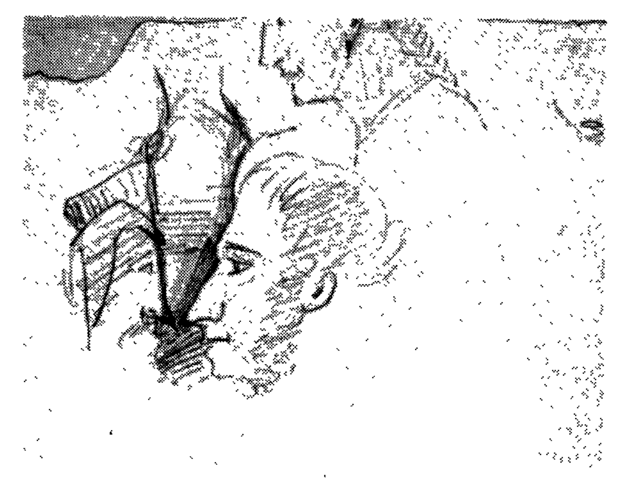
Строки о желтом доме Пушкиным были, впрочем, исправлены («Что хмель хорош, а каково похмелье?» — V, 371), — возможно, потому, что избранная строфа (октава) могла вызвать у читателей нежелательное сближение Пушкина с автором «Освобожденного Иерусалима»: согласно легенде, Торквато Тассо в свое время был заключен в сумасшедший дом из-за любви к графине д'Эсте; Пушкин же в 1829 г. был занят трудно для него складывающимся сватовством к Наталии Гончаровой.

О том, что мысль о Торквато Тассо тревожила в это время воображение Пушкина, неопровержимо свидетельствует рисунок на обороте автографа, где мы находим изображение самого поэта, словно всматривающегося в лицо великого итальянца.

Октава в поэзии Пушкина всегда ассоциировалась прежде всего с именем Тассо:

Но слаще, средь ночных забав,
Напев Торкватовых октав.

(VI, 25; см. также: III, 66, 96, 191, 243)



Рисунки Пушкина (автопортрет и портрет Т. Тассо) в черновом автографе поэмы «Домик в Коломне». 1829 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 134.

Эта устойчивая вообще в русской поэзии 1820-х гг. ассоциация навеяна строками из «Чайльд-Гарольда» Байрона: [23]

In Venice Tasso's echoes are no more
And silent rows the songless gondolier.

Таково реально-полемическое содержание октав 1829 г. Другие черновики поэмы «Домик в Коломне» не сохранились.

Рукописные источники текста произведения представлены и так называемым «беловым автографом с поправками» (ПД, № 915). Он выполнен на листах большого формата, сложенных вдвое. Первый из этих листов сохранил два стихотворных фрагмента, обладающих самостоятельным значением вне полного текста поэмы.

Из двух этих фрагментов только один выделен в большом академическом собрании сочинений Пушкина (см.: V, 372—375).

Проследим процесс работы поэта над «беловым автографом с поправками».

Первоначально сюда заносятся пять октав, пронумерованных римскими цифрами:

I. Четырехстопный ямб мне надоел. . .

«Домик в Коломне». Беловой автограф. 1830 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 915, л. 2 об.

II. А чтоб им путь открыть широкий, вольный...
III. Не стану их надменно браковать...
IV. Нет, мудрено (я, взяв уловку лисью...
V. Но возвратиться всё ж я не хочу...

Затем поэт возвращается к теме, намеченной в третьей октаве, и записывает на полях лицевой страницы одну, а на обороте — две следующие октавы, пока не нумеруя их:

У нас война. Гвардейцы затяжные...

Поэты Юга, вымыслов отцы...

Ну, женские и мужеские слоги!..

Две предыдущие октавы (первоначально IV и V) обводятся слева охватывающей чертой, что означало знак переноса. По смыслу они теперь следовали за вновь внесенными строфами.

Далее работа продолжается на третьей странице. Записанные здесь три октавы следуют в таком порядке:

Он вынянчен был мамкою не дурой...

От школы прежней он уж далеко...

О, что б сказал поэт законодатель...

Перевернув страницу, поэт записывает еще одну октаву:

У нас его недавно стали гнать..., —

после которой ставит дату «5 окт⟨ября⟩» и делает характерный росчерк, обозначающий окончание работы.

По-видимому, к этому времени стихотворение еще не предполагало поэмного развития: посвященное судьбе александрийского стиха, оно представляло собой, судя по смыслу, вступление к какому-то иному стихотворному произведению.

Допустимо предположение, что это должно было быть драматическое произведение, написанное александринами. По крайней мере, оговариваясь:

У нас его (александрийский стих, — *С. Ф.*)
недавно стали гнать.
(Кто первый? — можете у «Телеграфа»
Спросить и хорошенько всё узнать)
(V, 377), —

Пушкин имел в виду следующее рассуждение: «Жалкие ямбы многих стихотворцев заставили некоторых думать, что александрийские наши стихи не годятся для трагедии. 〈...〉 Желание писать другими размерами было у нас давно: Княжнин перевел „Титово милосердие“ вольными стихами, а „Родогунду“ (если не ошибаемся) александрийскими без рифм. В. А. Жуковский первый счастливо употребил особенное стопосложение в переводе „Орлеанской девы“. 〈...〉 Теперь Жандр представляет образчик вольных ямбо-пиррихических стихов без рифм — и стихи г. Жандра доказывают, что трагедию можно писать всякими стихами. Нам кажется, что если бы А. С. Пушкин написал трагедию своим любимым четырехстопным ямбическим размером, стихи были бы прекрасны».[24]

«Четырехстопный ямб мне надоел», — откликается на это Пушкин.

Очевидно, уже в начале октября 1830 г. Пушкин остыл к замыслу драматического (вероятно, комедийного) произведения, предваренного октавами об александрийском стихе. Вместо этого в болдинских октавах он возвращается к теме журнальной брани, намеченной когда-то во Владикавказе. Из этих октав и развился сюжет поэмы «Домик в Коломне».

На следующем двойном листе ПД, № 915 Пушкин начинает переписывать дальнейшие строфы поэмы, оставив четвертую страницу не заполненной до конца. Позже под датой и росчерком (частично поверх его) поэт записывает новую октаву:

Как весело стихи свои вести... —

и выделяет арабскими цифрами из всего записанного на первом двойном листе связный текст, опуская входившую в него тему александрийского стиха.[25] Вполне очевидно оформление нового стихотворного фрагмента, который приобретает окончательный вид после записи на четвертой странице первого двойного листа следующей октавы, отделенной от предыдущей черточкой:

И там себе мы возимся в грязи...

После этого в конце страницы поставлены три черты (знак окончания), а сбоку появляется запись: «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме, уже уничтожен-

ной».[26] Последняя октава осталась непронумерованной, так как на следующем листе были уже записаны предваряющие ее октавы, которые дополняли пронумерованный арабскими цифрами фрагмент. В целом виде он должен был выглядеть так:

1. Четырехстопный ямб мне надоел...
2. А чтоб им путь открыть широкий, вольный...
3. Не стану их надменно браковать...
4. У нас война. Красавцы молодые!..
5. Поэты Юга, вымыслов отцы...
6. Ну, женские и мужеские слоги!..
7. Как весело стихи свои вести...

〈 8. Немного отдохнем на этой точке...〉
〈 9. Что за беда?.. не всё ж гулять пешком...〉
〈10. Скажу, рысак! Парнасский иноходец...〉
〈11〉. И там себе мы возимся в грязи...

Поэма, к счастью, не была уничтожена. Вчерне к этому времени Пушкин ее дописал и отчасти перенес в беловик. К такому выводу приводит пушкинская помета — подсчет стихов в конце четвертой страницы первого двойного листа:

$$\begin{array}{r} 57 \\ 8 \\ \hline 56 \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 40 \\ \hline 456 \end{array}$$

Окончательный итог подсчета — 456 — повторен еще раз и записан ранее, нежели октава «И там себе мы возимся в грязи...». О том, что все записанные на четырех первых страницах октавы шли пока в счет, свидетельствует число «160», поставленное в конце шестой страницы, после октавы «Тогда давай бог ноги... Потому-то...», двадцатой по общему порядку строф.

Таким образом, к 9 октября 1830 г.[27] поэма должна была включать пятьдесят семь октав (все описанные выше, а также вычеркнутые позже на страницах седьмой—восьмой октавы «А вероятно, не заметят нас...» и «Сварил его у г〈осподина〉 Копа...»). Однако в автографе насчитывается всего пятьдесят шесть октав. По всей вероятности, в первоначальном пушкинском подсчете учитывалась строфа, ранее (в не дошедшем до нас черновике) следовавшая за тридцать шестой, по окончательному счету, октавой и не включенная в беловик, в связи с чем тридцать шестая октава подверглась некоторой деформации. Выдер-

живая строгое чередование мужских и женских рифм на границах строф, поэт опустил здесь шестую строку, изменив соответственно две заключительные строки, получившие теперь мужские рифмы:

Перед зеркальцем Параши, важно сидя,
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?
«Ах! Ах!» — и шлепнулась. Ее увидя,
Та, второпях, с намыленной щекой
Через старуху (вдовью честь обидя)
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,
Да ну бежать, закрыв себе лицо.

(V, 92)

Переписав поэму до конца, Пушкин пронумеровал октавы (цифры по большей части отпечатались на смежных страницах), которых теперь общим числом стало сорок восемь. В письме к М. И. Погодину он упоминал «повесть, написанную октавами (стихов 400),[28] которую выдадим anonim» (XIV, 133). Сокращение текста до сорока октав было произведено, очевидно, при подготовке поэмы к печати. Тогда же появилось и заглавие «Домик в Коломне», в беловике отсутствующее.

Такова внешняя сторона творческой истории поэмы «Домик в Коломне».

Обратимся к содержанию выделенного Пушкиным фрагмента, который приведен нами выше.

Это антикритика на булгаринский отзыв о главе седьмой «Евгения Онегина». Булгарин в конце марта 1830 г. писал в «Северной пчеле»: «Итак, надежды наши исчезли! Мы думали, что автор „Руслана и Людмилы“ устремился на Кавказ, чтобы напитаться высокими чувствами поэзии, обогатиться новыми впечатлениями и в сладких песнях передать потомству великие подвиги русских современных героев. Мы думали, что великие события на Востоке, удивившие мир и стяжавшие России уважение всех просвещенных народов, возбудят гений наших поэтов — и мы ошиблись! Лиры знаменитые остались безмолвными, и в пустыне нашей поэзии появился опять Онегин, бледный, слабый. Сердцу больно, когда глядишь на эту бесцветную картину!».[29]

Развернутая метафора войны — издевательски переосмысленный совет Булгарина воспеть «великие события на Востоке». Булгарин вспомнил саркастическое надеждинское сравнение Пушкина с Наполеоном,[30] — поэт шутливо обосновывает это уподобление: «А стихотворец,

о, с кем равен он? Он Тамерлан или Наполеон». Булгарин отчитывает поэта за то, что тот искажает смысл в угоду рифме, Пушкин вроде бы простодушно соглашается: «Мне рифмы нужны; все готов сберечь я» — и виртуозно играет рифмой (тройной к тому же). Булгарин предваряет свою рецензию эпиграфом из «Евгения Онегина»:

Как стих без мысли в песне модной,
Дорога зимняя гладка, —

негодует на сниженное описание Москвы в романе и подытоживает: «Больно и жалко, но должно сказать правду. Мы видели с радостью подоблачный полет певца „Руслана и Людмилы" и теперь с сожалением видим печальный поход его Онегина, тихим шагом, по большой дороге нашей словесности». Пушкин откликается на это:

. . .Поплетусь-ка дале,
Со станции на станцию шажком,
Как говорят о том оригинале,
Который, не кормя, на рысаке
Приехал из Москвы к Неве-реке.
Скажу, рысак! Парнасской иноходец
Его не обогнал бы.

Стихотворная антикритика, вероятно, показалась Пушкину слишком мягкой. Он выступил против Булгарина в «Телескопе» на следующий год (№ 13 и 15) в уничижительных статьях «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем», в которых, между прочим, в пародийно булгаринских выражениях обвинил Булгарина и его соиздателя Греча в «странной ненависти» «противу первопрестольного града» (т. е. в том, в чем обвинял Булгарин главу седьмую «Евгения Онегина»).

В свое время глава первая «Евгения Онегина» при публикации была предварена «Разговором книгопродавца с поэтом». Начальные октавы болдинской поэмы также посвящены разговору о поэтическом ремесле.

Автор непринужденно, шутя распахивает перед читателем двери своей творческой лаборатории, наглядно — с сопутствующими пояснениями — демонстрируя, как из обыденных, привычных слов рождается стих. В черновиках поэмы (как об этом упоминалось выше) вступление было еще пространнее: оно занимало двадцать четыре октавы из предполагаемых пятидесяти семи. Однако стремительно (в три раза быстрее, чем намечалось вна-

чале) перейдя к фабульному повествованию, Пушкин вовсе не забыл об октаве как о предмете своих размышлений. Строфа стала формировать сюжет поэмы.

Первым толчком, стимулировавшим сюжетное повествование, послужили Пушкину, по всей вероятности, строки, явившиеся сами по себе откликом на катенинские рассуждения об октаве: [31]

Ну, женские и мужеские слоги.
Благославясь, попробуем: слушай!

Очевидно, именно это комическое сопоставление «женских» и «мужеских» слогов предвосхитило анекдотический сюжет с переодеванием. Позже в беловом автографе появится эпиграф из Овидия: «Modo vir, modo femina» («То мужчина, то женщина»). Он был опущен при издании поэмы, так как, видимо, нарушал эффект неожиданности концовки поэмы.

Комический параллелизм упоминания о журнальной брани и о брани воинской (русско-турецкой войне 1828—1829 гг.) также в значительной мере усиливался посредством самих октав: в поэме Тассо они повествовали о битвах крестоносцев с сарацинами. Этот пародийный план несомненно ощущался поэтом в ходе работы над октавами, развившимися впоследствии в поэму «Домик в Коломне». В письме к Дельвигу от 4 ноября 1830 г. он писал: «Доношу тебе, моему владельцу, что нынешняя осень была детородна и что, коли твой смиренный вассал не околеет от сарацинского падежа, холерой именуемого [32] и занесенного к нам крестовыми воинами, т. е. бурлаками, то в замке твоем, Литературной газете, песни трубадуров не умолкнут целый год. Я, душа моя, написал пропасть полемических статей, но, не получая журналов, отстал от века и не знаю, в чем дело — и кого надлежит душить, Полевого или Булгарина» (XIV, 121).

Элегическая октава, введенная в русскую поэзию в 1817 г. Жуковским в его переводе «Посвящения» к «Фаусту» («Опять ты здесь, мой благодатный гений»), впоследствии использовалась в элегических стихотворениях им самим и его молодыми современниками (Дельвигом, И. Козловым, В. Козловым, Пушкиным) и строилась обычно, в соответствии со связывающими строфу рифмами, по формуле «6+2» — неторопливое, усиленное параллелизмом синтаксических оборотов развитие лирической темы замыкалось кодой-двустишием:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят ⟨и⟩ блещут воды
И мирные ласкают берега,
Где на холмы под лавровые своды
Не смеют лечь угрюмые снега?
[Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный?]

(II, 190)

В «Домике в Коломне» Пушкин осваивал качественно иную — повествовательную — октаву. Вместо единой синтаксической конструкции, обнимающей всю строфу, болдинская октава распадается на несколько предложений с обычным переносом их из одной строки в другую, осложненных к тому же попутными (вводными) замечаниями. На одну октаву здесь обычно приходится до четырех-пяти отдельных предложений, когда же повествование сменяется диалогом, то число предложений достигает одиннадцати—тринадцати. Излюбленная синтаксическая конструкция — присоединительная с оттенком противопоставления («А в самом деле: я бы совладел. . .»; «И хоть лежу теперь на канапе»; «Что за беда? не всё ж гулять пешком. . .» и т. п.).[33] В то же время каждая строфа в «Домике в Коломне» едина по теме. Тема задается обычно в первом двустишии (иногда неполном, реже дополненном частью третьего стиха), далее идет неожиданный поворот ее, чтобы в коде сделать еще один поворот — иногда к заявленному вначале, иногда в сторону:

Об ней жалели в доме, всех же боле
Кот Васька. После вдовушка моя
Подумала, что два, три дня — не доле —
Жить можно без кухарки; что нельзя
Предать свою трапезу божьей воле.
Старушка кличет дочь: «Параша!» — «Я!»
«Где взять кухарку? сведай у соседки,
Не знает ли. Дешевые так редки».

(V, 90)

За всем этим нельзя не увидеть опыта онегинской строфы, которая, как правило, делится так: 4 (тема) + 8 (развитие темы, обычно на противопоставлении) + 2 (кода). Но уже само укорочение строфы (не четырнадцать, а восемь строк — почти вдвое меньше) требует более динамичного рассказа, более резких переходов, более острого сюжета.

Набрасывая первые октавы, в которых травестировалась героическая тема, Пушкин предполагал напечатать их анонимно и потому поддразнивал читателей:

Ах, если бы меня под легкой маской
Никто в толпе о святках не узнал!

(V, 380)

Метафора ряжения (святки) впоследствии в сюжете материализуется. Переодевание «гвардейца черноусого» в девицу подспудно мотивировано в «Домике в Коломне» народным обрядом: действие поэмы приурочено к святочным дням, к последней неделе года. Надо полагать, что, отправившись к знакомым посоветоваться насчет новой кухарки, героиня поэмы стала жертвой шутливой святочной мистификации. Впрочем, ничто не мешает предположить и противоположную ситуацию: святочные забавы подсказали Параше возможность поселить в своем домике любезного ей гвардейца.

По закону пародийного контраста воображение Пушкина обращается от условно поэтической «Авзонии счастливой» (Италия) к российскому быту. Исходя из лирического контекста, связанного в его представлении с октавой, поэт намечает несколько оппозиций, в совокупности своей «обеспечивающих» сюжетную канву «Домика в Коломне»: Юг—Север, Венеция—Коломна, лето—зима, карнавал [34] — святки, героическая битва — любовное приключение.

Сюжет поэмы «Освобожденный Иерусалим» сам по себе давал повод для пародийного истолкования его во фривольном повороте. «Вообще, кажется, Тасс, — писал П. А. Катенин, — мало обращал внимания на историю и предания, на отличительные свойства времени и места; война в Палестине за гроб Христов естественно пробуждает воспоминания религиозные: их почти нет. Любовь Армиды к Ринальду и Ринальда к Армиде, Танкреда к Клоринде и Эрминии к Танкреду все затмевает; и хотя в них, без сомнения, много прекрасного, но ждешь не того, чего ждать не дождешься, и вкупе восхищаешься и негодуешь».[35] Возможно, Пушкин к тому же вспомнил тот эпизод поэмы Тассо, где среди мифологических сцен, изображенных как живые на воротах чудесного сада Армиды, упомянут, в частности, Геракл, в женском одеянии, у Омфалы. В переводе С. Е. Раича эти строки звучали так:

Там виден с прялкой Геркулес,
Герой — надежда света,
Смиритель ада, сын небес,
Прядет руно Милета,
И смотрит на него Эрот
С улыбкою лукавой...[36]

Конечно, Пушкину было знакомо великое множество других произведений, в которых был использован мотив переодевания мужчины в женское платье,[37] но при этом миф о Геракле и Омфале — один из самых древних в их ряду; к тому же Геракл не просто проникает к любимой женщине в девичьем одеянии — он вынужден заниматься женской работой.

Тем самым сюжет невольно травестируется, что предполагает его пародийное использование (ср. пушкинскую Маврушу, ставшую стряпухой).

В 1828 г. в России вышло два перевода «Освобожденного Иерусалима» — А. Ф. Мерзлякова и С. Е. Раича, причем первый из них — с характерным посвящением: «Его императорскому величеству всемилостивейшему государю императору Николаю I, августейшему покровителю общеполезных знаний и наук изящных...». Русско-турецкая война 1828—1829 гг. возбудила толки о религиозной миссии России на Ближнем Востоке. Толки эти продолжались и позже, — достаточно вспомнить в этой связи шумный общественный резонанс, который вызвало путешествие А. Н. Муравьева в 1829—1830 гг. к «святым местам», в Палестину и Египет. От Пушкина также ожидали откликов на первые военные победы николаевского царствования. Между тем в пушкинском кругу эту кампанию оценивали иначе, чем в булгаринской прессе. «Что сказать тебе об нас закодышного? — писал в октябре 1828 г. А. И. Тургеневу П. А. Вяземский. — Все вяло, холодно, бледно. И война, которая могла придать жизни и поэзии нашему быту, обратилась в довольно гнусную прозу. Она наводит на всех большое уныние: удачи что-то неудачны, а неудачи действительны. Россия не нуждается в военной славе: могут нуждаться в ней некоторые люди, но народу и отечеству прибыли от того не будет. 〈...〉 Замечательно также, что, кроме Хвостова и Шаликова, нет творцов на газетные победы. Будущий Иоанн Миллер должен будет означить это в истории нашего времени».[38]

Во время Болдинской осени Пушкин набросал заметку о «Графе Нулине»: «В конце 1825 года находился я в де-

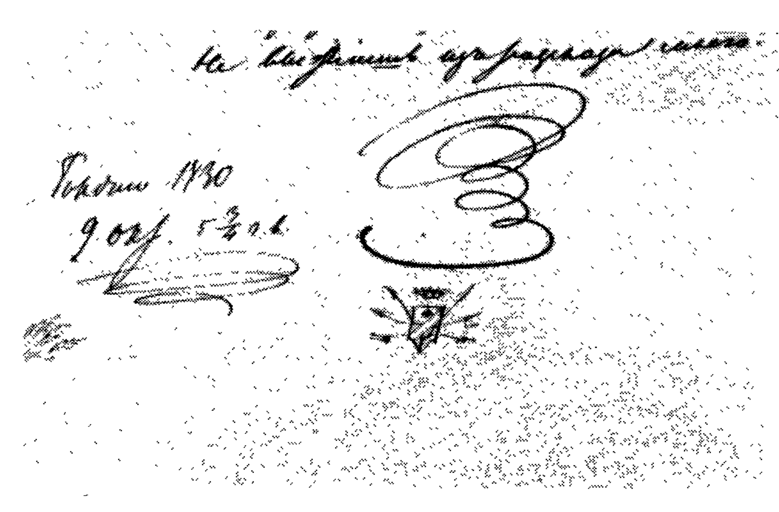
ревне. Перечитывая „Лукрецию“, довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что, если бы Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? 〈...〉 Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть» (XI, 188).

Думается, эта заметка в равной степени характеризует пушкинский метод пародирования истории и Тассо.[39] «Вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности „Графа Нулина“, — писал Ю. Н. Тынянов, — не оставь Пушкин об этом свидетельства».[40]

В данном случае исследователь имеет в виду не только пушкинскую заметку, процитированную выше, но и автограф михайловской шуточной поэмы, сохранивший первоначальное ее название: «Новый Тарквиний». Поэма «Домик в Коломне» вроде бы никаких авторских указаний на использованный в ней пародийный план не имеет. Так всегда казалось. Однако обращение к беловому автографу поэмы помогает такое указание обнаружить. Правда, оно не столь прямое, как в случае с «Графом Нулиным», но — по совокупности с изложенными выше наблюдениями — довольно выразительно.

Беловой автограф поэмы ПД, № 915 иллюстрирован. Две пушкинские иллюстрации («Мавруша» и «Мавруша бреется») общеизвестны, третья же никогда в печати не воспроизводилась. Она помещена в конце текста, под характерным пушкинским росчерком. Иллюстрация представляет собою рисунок герба: французский щит, оперенный стрелами и под короной, с перевязью слева; в верхнем поле щита обозначен крест, в нижнем — схематическое изображение руки с мечом. Вполне очевидно, что этот рисунок не имеет никакого отношения к происшествию в домике в Коломне. В то же время он и не случаен, подобно всем пушкинским зарисовкам в черновых рукописях. Единственная возможность осмыслить этот рисунок — это отнести его ко второму, подспудному смыслу поэмы, на который анекдотический сюжет лишь намекает. Атрибуты крестоносцев, изображенные в геральдических символах, здесь самоочевидны.

Таким не совсем обычным способом Пушкин указал на пародийную основу «Домика в Коломне» — поэму «Освобожденный Иерусалим». Впрочем, еще более явным намеком служила сама октава: эта впервые в русской поэме использованная строфа не могла в то время не вызвать



«Домик в Коломне». Концовка белового автографа. 1830 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 915, л. 8 об.

у читателей ассоциаций с Тассо. Не случайно и то, что при первой публикации поэма была датирована 1829 г. — годом окончания русско-турецкой войны. Тем самым «забавный анекдот», изложенный Тассовыми октавами, получил «странное сближение».

Приступая к поэме, Пушкин прямо отвечал в ней критикам, сокрушавшимся о «падении его таланта» и обвинявшим его в нежелании воспевать героические победы.

Нечто подобное Пушкин слышал в 1822 г,[41] когда о великой миссии России на Востоке говорилось столь же часто — в связи с восстанием греков против турецкого порабощения. Не случайно журнал «Сын отечества» на 1822 г. открывался статьей «Сравнение крестовых походов среднего века со священной бранью текущего столетия». Не случайно в том же журнале вскоре вспыхнула полемика об октаве: статья Катенина была прямым откликом на появившиеся в печати переводы Мерзлякова из «Освобожденного Иерусалима», предпринятые в прямом соотношении со злобой дня. Как уже упоминалось выше, в 1822 г. в «Сыне отечества» появилось стихотворение «К сочинителю поэмы „Руслан и Людмила“», где содержался призыв к Пушкину обратиться к героической теме. В то время это был голос дружеской критики. Услышать спустя восемь лет подобный призыв со страниц булга-

ринской газеты было уже просто нелепо. История словно пародировала самое себя.

Заметно, однако, что шутливый тон повествования дается Пушкину не без труда: мы встречаем здесь и вставную, не развернутую в отдельный сюжет «грустную повесть» о молодой графине, и безусловно личное замечание: «От ямщика до первого поэта,[42] Мы все поем уныло. Грустный вой Песнь русская» (V, 87) — это вместо сладостных Торкватовых октав, и невольно вырвавшееся признание: «Если в эту пору Пожар его бы охватил кругом, То моему б озлобленному взору Приятно было пламя. . .» (V, 85—86). В следующей октаве поэт резко обрывает себя:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию. . .

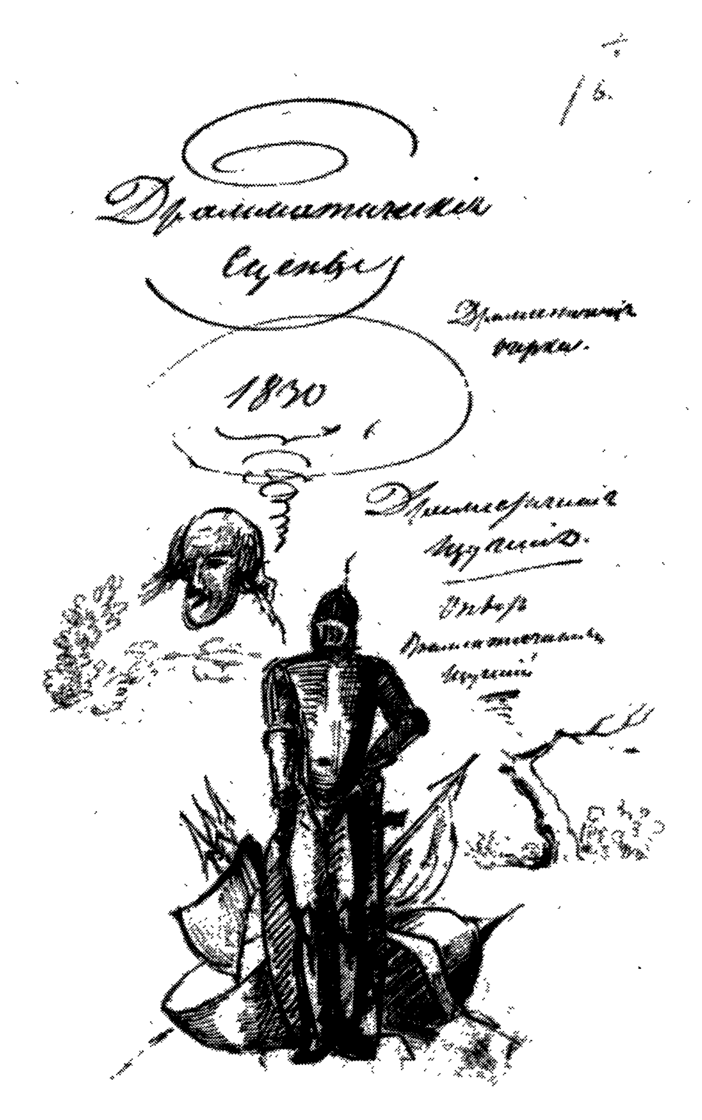
(4, 66)

Случайно ли здесь возникает, казалось бы, неожиданная ассоциация с «Медным всадником»? Напомним, что образ крепко правящего всадника, который давит змею, давно волновал Пушкина: рисунок памятника Фальконе — без всадника — имеется в черновых строфах «Тазита» 1829 г.

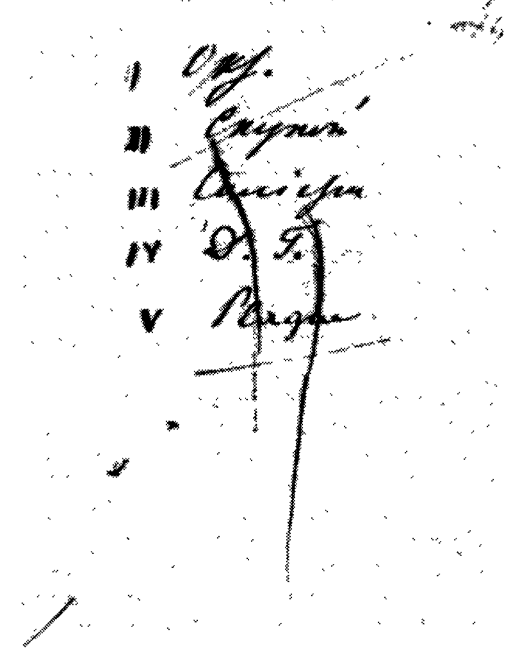
В юности поэт считал: «Не надо всё высказывать — в этом тайна занимательности». В поэме «Домик в Коломне» Пушкин «умалчивает» вовсе не с целью возбудить интерес читателя. Критика конца 1820-х гг. перестала понимать поэта — и в болдинской поэме Пушкин дразнит ее забавным анекдотом, все остальное оставляя лишь «про себя».

* * *

В бумагах Пушкина сохранилась выполненная им обложка к циклу болдинских пьес 1830 г., на которой одно за другим было намечено несколько названий: «Драматические сцены», «Драматические очерки», «Драматические изучения» и, наконец, «Опыт драматических изучений» (ПД, № 1621). Однако традиционно за ними закрепилось звонкое, с оттенком оксюморона, заглавие «Маленькие трагедии»,[43] в сущности, как будет показано ниже, не совсем точное. Необходимо также подчеркнуть, что, по авторскому замыслу, они представляли собою тесное единство; на обороте обложки состав цикла был обозначен следую-



Обложка к циклу болдинских пьес. Автограф. 1830 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 1621.



Перечень болдинских пьес. Автограф. 1830 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 1621.

щим образом: «I Окт⟨авы⟩. II Скупой. III Салиери. IV Д⟨он⟩ Г⟨уан⟩. V Plague ⟨Чума⟩». По общему количеству стихотворных строк «Опыт драматических изучений» примерно равен «Борису Годунову». Очевидно, Пушкин в принципе предполагал осуществление спектакля, который включал бы в себя все четыре «драматические сцены», предваренные неким лирическим прологом. Едва ли мы ошибемся, допустив, что, собираясь открыть драматическое произведение октавами, Пушкин не мог не вспомнить гетевского «Фауста» с его «Посвящением»:[44]

Вы вновь со мной, туманные виденья,
Мне в юности мелькнувшие давно. . .
Вас удержу ль во власти вдохновенья?
Былым ли снам явиться вновь дано?
Из сумрака, из тьмы полузабвенья
Восстали вы. . . О, будь, что суждено!
Как в юности, ваш вид мне грудь волнует,
И дух мой снова чары ваши чует. . .[45]

С «Фаустом» пушкинские «очерки» роднят лирическое начало и высокая философская проблематика. За исторической и национальной своеобычностью центральных характеров «сцен» прослеживается общая «судьба человеческая», опыт драматического изучения которой и предпринял Пушкин. Дерзкий вызов человека небу и нравственные пределы человеческого своеволия — такова двуединая тема всего драматического цикла. Усложняя само качество драматургического конфликта, Пушкин с каждой пьесой все глубже и беспощаднее в своих «изучениях».

По сравнению с «Борисом Годуновым» в болдинских пьесах драматургия Пушкина претерпевает некоторые изменения. В центр каждой из пьес поставлен характер, в котором преобладает одна господствующая страсть. В большей или меньшей степени эти страсти живут в душе каждого человека, в душе самого поэта. Конечно, искать биографические приметы в героях пьес не следует, но и не заметить в них личного начала значило бы не оценить одного из определяющих качеств пушкинских драматических сцен. И тема скупости и бедности, и моцартианский тип художника, и мотив любви, противостоящей смерти, и гордый вызов судьбе «у бездны мрачной на краю» — все это окрашивает драматические конфликты, развитые в сценах, в лирические тона. Не случайно Пушкин не спешил с публикацией трагедий (так, «Скупой рыцарь» напечатан анонимно, а «Каменный гость» не появился в печати при жизни автора).

Подчиненные одной страсти, характеры героев, однако, не схематизируются, вбирая контрастные качества (Скупой остается рыцарем, завистливый Сальери — высоким знатоком и ценителем музыки и т. п.), а сама стремительность коротких сцен призвана не развить характер (окончательно сформировавшийся и не поддающийся изменениям), а испытать его в обстоятельствах исключительных, у последней жизненной черты обнаружив бессилие всепоглощающей человеческой страсти.

Первая пьеса цикла «Скупой рыцарь» обозначена автором как «сцены из Ченстоновой трагикомедии The Covetous Knight». Смысл мистифицированного обращения Пушкина к имени малоизвестного английского драматурга достаточно убедительно раскрыт в исследовательской литературе.[46] Однако не менее содержательно и авторское указание на жанр — «сцены». Смертельный исход противоборства героев и заключительная сентенция: «Ужасный

век, ужасные сердца» — не отменяют общего если и не комического, то во всяком случае в чем-то сниженного впечатления от драматургической коллизии пьесы в целом. Центральный ее характер, Барон, мельче той «идеи», которую он тщится воплотить. С другой стороны, сценический антагонист Барона, Альбер, достигающий в конечном счете своей цели, — характер отнюдь не трагедийный.[47]

В «поединке» с Соломоном — в тщетной попытке добыть у него денег на новый шлем и нового коня — Альбер даже оставляет комическое впечатление смесью рыцарской заносчивости и невольного заискивания перед ростовщиком. Когда герой возмущается предложением отравить скупого отца, первоначально кажется, что это лишь наигрыш, осуществление еще до разговора с ростовщиком намеченной программы: «Без выкупа не выпущу его». И только после того как в ответ на реплику смертельно испуганного Соломона: «Я... я шутил. Я деньги вам принес» — Альбер гневно откликается: «Вон, пес!», — становится понятным искреннее возмущение молодого рыцаря. Вслед за тем дополнительный штрих: упоминание о последней бутылке вина, отосланной вечор больному кузнецу, вполне очерчивает характер Альбера, не только пылкий, но и по-молодому щедрый, нерасчетливый.

Монолог Барона, составляющий вторую, центральную сцену, поднимает тему денег, скупости до трагических высот. Не суетный скряга, каким он видится Альберу («В нетопленой конуре Живет, пьет воду, ест сухие корки, Всю ночь не спит, всё бегает да лает»), а идеолог, Скупой рыцарь в богатстве видит знак неограниченной Власти:

Отселе править миром я могу:
Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
В великолепные мои сады
Сбегутся Нимфы резвою толпою;
И Музы дань свою мне принесут,
И вольный Гений мне поработится,
И Добродетель, и бессонный Труд
Смиренно будут ждать моей награды.
Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное Злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.

(VII, 110—111)

Шекспировская пластика монолога, при которой слово будто обретает материальную плотность, страстное вооду-

шевление Барона, возвышающееся до тех пределов, за которыми уже угадываются признаки безумия, — все это рождает чуть ли не реально ощутимый образ зловещего призрака:

О, если б мог от взоров недостойных
Я скрыть подвал! о, если б из могилы
Прийти я мог, сторожевою тенью
Сидеть на сундуке и от живых
Сокровища мои хранить, как ныне! . .

(VII, 113)

Образ этот будет повторен во всех последующих пьесах драматического цикла — в черном человеке, который не дает покоя Моцарту, в Каменном госте, в черном белоглазом демоне, зовущем Луизу в телегу с мертвыми телами.[48] Символическая эта «тень» гораздо величественнее реального скупца, подобно статуе командора, о которой Дон Гуан скажет:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! что за Геркулес! . .
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

(VII, 153)

Как и первая сцена, трагикомично прямое столкновение отца и сына. Загнанный герцогом в угол, старый барон, не желая делиться богатством, вынужден обвинить Альбера в низости. Барон был не совсем не прав и тогда, когда рисовал сына анахоретом (при недостатке средств Альбер действительно был вынужден бродить «вкруг замка по лесам»), а после этого обвинял его в буйстве. Но только обвинение Альбера в попытке обокрасть отца в сущности по-настоящему справедливо; в сцене I в ответ на слова ростовщика: «Да, на бароновых похоронах Прольется больше денег, нежель слез. Пошли вам бог скорей наследство», — Альбер с воодушевлением откликается: «Amen».

Альбер, конечно, искренне возмущен обвинением: он помнит только, что отказался отравить отца. Однако он выскакивает из засады не после слов об убийстве, а после слов о краже. Рыцарская честь его затронута самым чувствительным образом: займы денег у ростовщика под отцовское состояние он по-рыцарски кражей не считает. Можно понять Барона, когда он оценивает это иначе.

Жанр трагикомедии в полной мере соответствует философской проблематике пьесы. Трагикомичным выглядит в пьесе тщетное стремление человека подчинить мир своей Власти. Этот искус человеческого своеволия, страшный в своем живом воплощении (вспомним монолог Барона в подвале), вовсе не непреодолим: смерть кладет ему пределы.

Первые же слова следующей пьесы цикла: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет — и выше», — углубляют трагическое напряжение драматургической коллизии. В легенде об отравлении Моцарта его собратом по искусству [49] Пушкин обнаруживает трагедию нового времени: в отличие от прочих пьес цикла, да и вообще от пушкинских трагедийных замыслов, сцена «Моцарт и Сальери» посвящена недавнему времени, отделенному от пушкинской эпохи лишь одним поколением.

Как и в «Скупом рыцаре», философский «тезис» второго «драматического очерка» концентрируется в основном в монологе героя, но теперь этот монолог смещается к началу пьесы, сообщая ей трагедийный тон.

Объективная драматургическая форма требовала от автора воссоздания правды характера, отнюдь не мелочного, не ничтожного. Монолог Сальери подчинен внутренней логике и одушевлен страстью. Лишенный оппонента, Сальери неопровержим: вся жизнь его, до конца посвященная искусству, дает ему право пресечь высшую несправедливость, наказать смертью баловня слепой судьбы.

Вторая, заключительная сцена, вдвое более короткая, чем первая, посвящена исполнению этого намерения, тщательно обдуманного и обоснованного. Произнесший в этой сцене всего несколько слов Моцарт не «выставил» никаких логических доводов против решения Сальери, скорее даже укрепил его в этом решении упоминанием о черном человеке, заказавшем реквием и не явившемся за ним.

Противоположность двух позиций героев пушкинской пьесы достаточно точно можно обозначить словами Гете: «Суха, мой друг, теория везде, А древо жизни пышно зеленеет». Если из довольно подробного рассказа Сальери о своей жизни мы ничего не узнаем о житейских его заботах, то Моцарт предстает в бытовом окружении, и быт не тяготит его, не отвлекает от искусства:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;

Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же...

(VII, 127)

Для него обычно упоминание о семье («...дай, схожу домой, сказать Жене, чтобы меня она к обеду Не дожидалась»; «На третий день играл я на полу С моим мальчишкой»); он способен весело смеяться над неумелым музыкантом, калечащим его мелодию; и даже в момент высшего творческого горения не может с пренебрежением отнестись к «прозе жизни»:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

(VII, 133)

И все же Моцарт мудрее Сальери: как подлинный художник, он не только глубже чувствует гармонию жизни, но и наделен вещим даром — угадывает черного человека, который за столом «сам-третей сидит».

И потому, расставшись с отравленным Моцартом, Сальери далек от торжества. Одна случайно брошенная в разговоре реплика Моцарта теперь вовек не даст ему покоя, в конечном счете приведет к безумию: «...гений и злодейство — Две вещи несовместные». Для рационалиста Сальери это не довод, но от заключительных его слов веет ужасом, трагическим предощущением непоправимой ошибки. Сальери уже начинает проверять свои стройно выстроенные логические посылки. Еще шаг, и он найдет, если будет честен с собой, то слабое звено, которое оборвет скованную им цепь доводов.

И дело не в нравственном табу самом по себе, которое не способно остановить Сальери. Он обдумывал свой шаг, уже преступив через высшие законы. Музыка когда-то звучала в душе его как голос неба, но теперь ему бесповоротно ясно, что «правды нет и выше». И потому, воскликнув искренне: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я», — он именно в этот миг принимает свое роковое решение, приглашая Моцарта «отобедать вместе». Он бросил вызов небу и достаточно мужествен, чтобы потом ханжески не жалеть об этом.

Но есть другое — то, о чем Сальери проговаривается невольно, самому себе не смея отдать отчета в господствующей над ним страсти. Всю жизнь посвятив искусству, не в нем, а в славе он видит свою конечную цель:

Я стал творить; но в тишине, но втайне,
Не смея помышлять еще о славе. . .
(VII, 123)

Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой. . .
(VII, 124)

Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой. . .
(VII, 128)

Именно потому каждая новая мелодия Моцарта убивает его. Самое глубокое оскорбление Моцарт наносит Сальери тогда, когда упоминает о его «Тараре»: «Там есть один мотив. . . Я все твержу его, когда я счастлив. . . Ла-ла-ла-ла. . .». На фоне разговора о Бомарше при этом обязательно вспоминается моцартовская «Женитьба Фигаро» — вот наряду с чем останется от Сальери один мотив.

Но если жажда славы — высшая страсть Сальери, то для нее недостаточно надменного убеждения: «Я знаю, я». Слава невозможна вне мира, вне людей. А для них — что значит музыка Сальери в сравнении с его преступлением? В конце пьесы Сальери — на пороге этого откровения. Для мелкого завистника прочным утешением была бы тайна убийства. Но мелким завистником Сальери признать себя не в силах.

Продолжая «опыт драматических изучений», следующую пьесу цикла Пушкин открывает эпиграфом из «Дон-Жуана», оперы Моцарта: «Л е п о р е л л о: О любезнейшая статуя командора! . . Ах, хозяин!». Пьеса и названа в окончательной редакции «Каменный гость» — а не по имени главного героя. При этом моцартианская тема радостного служения искусству по-своему преломляется в ней:

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает,
Но и любовь мелодия. . .
(VII, 145)

«Импровизатор любовной песни», Дон Гуан воплощает в себе стихию этого наслаждения.

Было бы ошибочным, однако, судить о герое «Каменного гостя» по аналогии с предыдущей пьесой цикла, совершенно иной по своему драматургическому качеству. В отличие от второго «драматического очерка» в «Каменном госте» вообще нет столкновения двух антагонистов: статуя командора, конечно же, не может быть оценена в качестве равноправного с Дон Гуаном сценического персонажа.

Эпиграф к пьесе и служит указанием на избранные Пушкиным «законы». Свою оперу «Дон-Жуан» Моцарт назвал «dramma giocosa», т. е. «веселая драма». Так же в пушкинской пьесе: впечатление от первой встречи с Доной Анной, ловкий обман с переодеванием в монаха, вожделенное свидание с возлюбленной — весь этот путь Дон Гуан проделывает по классическим законам комедии интриги. Сюжетным отступлением от них является «лишняя» вторая сцена «Комната. Ужин у Лауры». Но именно сюжетная параллель между этой сценой и последней — «Комната Доны Анны», обогащает избранную драматургом традиционную схему: в первом случае Дон Гуан выходит победителем из поединка с соперником и целует Лауру при мертвом, во втором — после того как он целует Дону Анну, является статуя командора, и в этом поединке Дон Гуан уже бессилен.

Нередко в исследовательской литературе встречается не только психологическое противопоставление двух героинь пьесы (что, несомненно, справедливо), но и противопоставление обычного любовного приключения Дон Гуана с Лаурой и якобы впервые пережитого им искреннего чувства любви к Доне Анне. В тексте пьесы мы не находим решительно никаких подтверждений этому. Если уж и противопоставлять отношение Дон Гуана к Лауре и к Доне Анне, то следует вспомнить, что в традиционной трактовке Дон Гуан никогда не возвращался к прежним своим возлюбленным: в опере Моцарта это подчеркнуто во взаимоотношениях героя с Эльвирой. В пьесе же Пушкина он не только возвращается к Лауре, но и чуть ли не ревнует ее. Что касается его любви к Доне Анне, то здесь с блеском

раскрывается его дар импровизатора любовной песни. Он с упоением отдается каждому такту «мелодии любви», препятствия лишь обостряют его находчивость, он не желает ни с кем делиться своим сиюминутным счастьем (и потому открывает свое имя Доне Анне), он, наконец, подлинный поэт любви. Его признание Доне Анне — не сбивчивое лепетанье, а изящное искусство, схватывающее в своих градациях самые тонкие оттенки любовных переживаний: «Я недостоин участи такой. Я не дерзну порочными устами Мольбу святую вашу повторять — Я только издали с благоговеньем Смотрю на вас ⟨...⟩ Я дивлюсь безмолвно И думаю — счастлив, чей хладный мрамор Согрет ее дыханием небесным И окроплен любви ее слезами...» (VII, 154).

В последней сцене он таков же. Он и называет подлинное свое имя лишь после того, как добивается обещания Доны Анны: «Я вас заранее прощаю», — про себя отмечая тут же: «Идет к развязке дело». Этот смелый шаг впоследствии умело используется им для окончательной победы:

Когда б я вас обманывать хотел,
Признался ль я, сказал ли я то имя,
Которого не можете вы слышать?

(VII, 169)

В чем же проявляется его мнимое забвение «правил игры»? В его клятвах: «Вели — умру; вели — дышать я буду Лишь для тебя...»; «Вас полюбя, люблю я добродетель...»; «Что значит жизнь? за сладкий миг свиданья Безропотно отдам я жизнь»? Но эти формулы едва ли он произносит впервые. Вдохновенная поэзия Дон Гуана не в меньшей мере, чем сам жанр пушкинской пьесы, имеет свои законы. Культ наслаждения перед лицом неминуемой смерти, поэтизация радостного мига жизни — все это обычные темы легкой поэзии, которой сам Пушкин отдал щедрую дань в своем творчестве, особенно в начале своего поэтического поприща.

Весьма характерно, что в лицейском стихотворении Пушкина «К молодой вдове» уже была намечена драматическая коллизия «Каменного гостя». В начале 1828 г. (т. е. в тот год, когда Пушкин записал строки из «Каменного гостя» в альбом М. Шимановской) в черновом варианте строфы XI главы седьмой «Евгения Онегина», где речь идет о замужестве Ольги, в том же ключе вспоминается Ленский:

. . . из могилы
Не вышла в сей печальный день
Его ревнующая Тень,
И в поздний час, Гимену милый,
Не испугали молодых
Следы явлений гробовых.

(VI. 422)

В «Каменном госте» ситуация эта меняется на противоположную. Фантастическая статуя командора в пьесе Пушкина — своеобразная драматургическая метафора той тени смерти, неминуемое ожидание которой драматизирует вакхическую поэзию. Для Дон Гуана наслаждение также неполно без призрака смертельной опасности — в отличие от Лауры, отвечающей Дон Карлосу: «Зачем Об этом думать?». Но и Дон Гуан живет одним мигом, ощущая его как вечность. За этот самообман он в конечном счете и расплачивается так ужасно. Впрочем, концовка пушкинской пьесы поразительно напоминает обычный финал кукольной комедии о Петрушке, который проваливался вместе с чертом.

В следующем «драматическом очерке» Пушкин предельно усложняет опыт. В каждой из предыдущих пьес также торжествовала смерть, но в ее явлении была своеобразная логика; она была к тому же мигом, последней чертой, перечеркивающей жизнь героя. В «Пире во время чумы» смерть словно материализуется во времени, она — стихия, разящая любого; она не просто неминуема, но и сиюминутна для каждого. У человека действительно остается лишь последний миг перед смертью. Ситуация исключительная, но в мире постоянно возникающая: «. . .в бою, И бездны мрачной на краю, И в разъяренном океане, Средь грозных волн и бурной тьмы, И в аравийском урагане, И в дуновении чумы».

Как и в предыдущей пьесе, в «Пире во время чумы» царствует ночной колорит.[50] Но если в «Каменном госте» ночной пейзаж вовсе не мрачен: это «златые ночи» пиров и наслаждений — теперь в ночи густеет могильная тьма. В предыдущих пьесах герои, отдавшиеся разрушительной страсти, оказывались у черты сумасшествия, — теперь люди забываются в безумном пире, чтобы не сойти с ума. Моральные нормы бессильны в царстве смерти. Человек, казалось бы, лишен всех обычных опор.

Такова заданная драматическая ситуация.

Но именно в ней Пушкин и испытывает крайние силы духа, самое человеческое в человеке.

Последний драматический очерк не разделен на сцены, но в нем отчетливо вычленяются две картины, разграниченные приходом священника.

Из толпы пирующих в первой картине выделены две пары: Председатель и Молодой человек, Мери и Луиза. В трагедии Вильсона это пары антагонистов. Пушкин сохраняет мотив раздора Луизы с Мери, впрочем тотчас прекращающегося обмороком Луизы при виде телеги с мертвыми телами. Однако ссору между Молодым человеком и Председателем, приводящую к дуэли, Пушкин не воспроизводит. Для него важнее психологическое противостояние всех четырех характеров крайним обстоятельствам, перед лицом смерти. Избранную всеми пирующими норму поведения воплощает Молодой человек, требующий вакхического веселья. Луиза не выдерживает нравственного напряжения, ибо, как заключает Председатель, «нежного слабей жестокий И страх живет в душе, страстьми томимой». В последней пьесе такой характер наименее значителен для Пушкина — в отличие от предыдущих пьес цикла, в центре каждой из которых был характер страстный, а порой и жестокий.

Нежная Мери и задумчивый Председатель стоят особняком среди пирующих, и в их контрастных песнях раскрываются две человеческие силы, противостоящие самым тяжелым жизненным испытаниям: самоотверженная любовь и гордое упоение смертельной схватки с роком. Справедливо замечание, что в гимне чуме мощно проявилось лирическое начало, — строки гимна сопоставимы со многими стихотворениями Пушкина рубежа 1830-х гг. и прежде всего со стихотворением «Предчувствие»:

Снова тучи надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне. . .
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?

(III. 116)

В самом этом стихотворении своеобразно сливаются темы и гимна чуме, и песни Мери. Это и определяет его лирическое соответствие «Пиру во время чумы».

Пушкин не обрывает свой перевод из Вильсона на гимне. Пьеса у него заканчивается лишь после спора Вальсингама со священником. Драматургический исход этого спора — не в проклятии безбожного пира, а в том, что в Вальсингаме пробуждается память, изгоняемая им не столько вакхическим разгулом (он не принимает в нем активного участия), сколько волевой сосредоточенностью на «упоении в бою». Память возвращает мучения, но и разрывает миг безысходности. Остановившееся у самой черты смерти время обретает бесконечность — свое прошлое. Собственно, это и есть последняя опора человека перед лицом неизбежного рока.

Как ни прекрасен гордым мужеством своим гимн Вальсингама, он все же в чем-то ущербен. В нем — отвага обреченного. «Самостоянье человека, Залог величия его» — в неистребимой причастности к людям.

«Опыт драматических изучений» заканчивается ремаркой: «(...*Пир продолжается. Председатель остается погружен в глубокую задумчивость.*)». Это напоминает заключительную ремарку «Бориса Годунова». Опыт испытаний не опустошает, а обогащает дух народа, дух человека.

Выше было высказано предположение о том, что октавы, предназначавшиеся в качестве лирического пролога к «Опыту драматических изучений», были, вероятно, сориентированы на «Посвящение» к «Фаусту». Оно заканчивалось так:

Кому я пел когда-то вдохновенный,
Тем песнь моя — увы! — уж не слышна...
Кружок друзей рассеян по вселенной,
Их отклик смолк, прошли те времена.
Я чужд толпе со скорбью, мне священной,
Мне самая хвала ее страшна,
А те, кому моя звучала лира,
Кто жив еще, — рассеяны средь мира.

И вот воскресло давнее стремленье
Туда, в мир духов, строгий и немой,
И робкое родится песнопенье,
Стеня, дрожа эоловой струной;
В суровом сердце трепет и смиренье,
В очах слеза сменяется слезой;
Все, чем владею, вдаль куда-то скрылось;
Все, что прошло, — восстало, оживилось!..[51]

По своей основной теме строки эти воистину кажутся пушкинскими, — отзвуки их слышны в последних строфах «Евгения Онегина», во многих стихотворениях, также

написанных во время Болдинской осени 1830 г., когда Пушкин работал над «Опытом драматических изучений».

* * *

«Наши критики, — заметил Пушкин об «Анджело», — не обратили внимания на эту пьесу и думают, что это одно из слабых моих сочинений, тогда как ничего лучше я не написал».[52] Напечатанная во втором выпуске альманаха «Новоселье» (1834), поэма была сурово осуждена критиками (впрочем, малочисленными), один из которых (скрывшийся под псевдонимом «Житель Сивцева вражка») действительно утверждал: «Анджело есть самое плохое произведение Пушкина; если б не было под ним его имени, я бы не поверил, чтоб это стихотворение принадлежало к последнему двадцатипятилетию нашей словесности и счел бы его стариною, вытащенною из отысканного вновь портфеля какого-либо из второстепенных образцов писателей прошлого века» (Молва, 1834, № 24).

Подобная оценка впоследствии опровергалась исследователями. Во-первых, начиная с речи Н. И. Стороженко на открытии памятника поэту в 1880 г., отмечалось художественное мастерство Пушкина в переделке пьесы Шекспира «Мера за меру». Во-вторых, указывалось на актуальность проблематики поэмы.

Суть утвердившейся в пушкиноведении трактовки «Анджело» заключается в том, что поэт проповедует здесь милосердие верховной власти к осужденным декабристам, преобразовывая для воплощения своей задушевной мысли шекспировский сюжет.[53]

Среди произведений Пушкина «Анджело» стоит особняком. Жанр его в пушкинском творчестве не имеет аналогий. Казалось бы, в данном случае это не столь уж важно. «Анджело» — переделка шекспировской комедии, и сравнение с нею помогает выявить оригинальность пушкинской трактовки классического сюжета. Однако Ю. Д. Левин убедительно показал, что свой сюжет Пушкин заимствует не только непосредственно из Шекспира, но и из книги английского романтика Чарльза Лэма «Рассказы из Шекспира». Как полагает исследователь, «наличие известного Пушкину повествовательного произведения на шекспировский сюжет позволяет отказаться от предположения, будто основной его задачей было преобразование драмы в эпос».[54]

Как бы то ни было, «преобразованное в эпос» произведение Пушкина, очевидно, не могло не приобрести качеств, определяемых законами избранного им жанра. Какого именно? «Бокачио, отец „Декамерона“, — считал критик «Молвы», — был первым, начавшим писать в том роде, к которому принадлежит „Анджело“. Простой, самый естественный рассказ происшествий, как они были, есть отличительная черта сего рода произведений...» (1834, № 22).

Это суждение (с известными оговорками) кажется тем более убедительным,[55] что Пушкину был, по-видимому, известен литературный первоисточник комедии Шекспира — новелла пятая восьмой декады (новелла об Эпитии) из сборника Джамбаттисты Джиральди Чинтио «Экатоммити, или Сто новелл» (1565), — именно потому поэт, очевидно, и возвратил действие в Италию из шекспировской Вены.[56] Возможно, Пушкин учитывал также и другие новеллы итальянского писателя, например четвертую новеллу пятой декады, где рассказывалось о том, как приговоренного к смерти миланца подменяет в тюрьме его жена; в конце новеллы управитель Милана Джованджакопо Тривульцы, «человек большой премудрости, возвышенной и широкой души и всякой доблести, проявляемой и в дни мира и в военных делах...», отменяет жестокий приговор своего наместника, «человека сурового и гневливого превыше всякой меры».[57]

Вместе с тем важно подчеркнуть, что ренессансная новелла выражала вполне определенное умонастроение — вызывающее, торжествующе веселое неприятие аскетизма и ханжества с позиций гуманистического «принципа природы». Правда, в творчестве Джиральди Чинтио, старшего современника Т. Тассо, гуманистический взгляд на мир уже отчасти замутнен. Однако характерное для позднего Возрождения трагическое начало совершенно не ощутимо в пушкинской поэме, рационалистически отчетливой по рассказу и классически ясной по стилю. Оставив без внимания колоритные сцены всеобщего разложения нравов, составляющие большую часть шекспировской пьесы, Пушкин сосредоточивает внимание на одном судебном казусе, в котором просматриваются общие нравственные проблемы законодательной, исполнительной и судебной власти. Проблематика пушкинской поэмы определяется, несомненно, не только «принципом природы», но и просветительским принципом Разума и Закона: «В суде его дремал карающий

Закон»; «Законы поднялись, хватая в когти зло»; «И юноше прочли законный приговор»; «Не я, Закон казнит»; «Закон не умирал, но был лишь в усыпленье» (V, 107—109, 112) и т. п.

Таким образом, в «повести, взятой из Шекспировой трагедии „Measure for measure“» (так обозначен в рукописи жанр «Анджело»), могут быть отмечены также и традиции просветительской философской повести, в которой занимательный и авантюрный (как правило, фривольный) рассказ подчинен критике общественных предрассудков и институтов власти с позиций просвещенного Разума.

С лицейских лет зачитывавшийся произведениями «сына Мома и Минервы», Пушкин уже тогда называл Вольтера «отцом Кандида». В 1830-е гг. опыт вольтеровской прозы для Пушкина был тем более важен.[58] Необычная, удивлявшая критиков манера его «Анджело» представляет собою своего рода освоение традиций вольтеровской философской повести, в основе которой всегда лежал нравственно-философский тезис, придающий рассказу притчевый оттенок.

Как известно, героями философской повести зачастую являются первые лица в государстве: царь (принц, халиф и т. п.) и его ближайший советник. Сюжетная схема нередко основана здесь на приключениях правителя, покинувшего дворец, чтобы увидеть жизнь своих подданных.[59] Условный, экзотичный (чаще всего восточный) фон,[60] статуарность характеров, столкновение противоположных убеждений в диалогах призваны обнажить в философской повести ее идеологическую природу. Все эти черты в той или иной мере присущи и «Анджело».

При этом Пушкин — в отличие от Вольтера — тщательно прорабатывает характеры своих героев, хотя и подчиняет их одной доминирующей черте. Таковы «предобрый, старый Дук»; «Луцио, гуляка беззаботный, Повеса, вздорный враль, но малый доброхотный»; «младая Изабелла» («невинная девица»). Таков же отчасти и Анджело, «муж опытный», «с нахмуренным лицом и с волей непреклонной»: верховная власть, дарованная ему, не меняет его, а выявляет порочные качества его натуры.

Шекспировский герцог Винченцио передавал власть наместнику с целью испытать его нравственные устои. Пушкинский же Дук, воплощая в себе сознание «естественного человека», без всяких коварных побуждений пыта-

ется осуществить социальный эксперимент — «восстановить порядок упущенный». В сюжете шекспировской пьесы Пушкин обнаружил обычное для философской повести парадоксальное следствие добрых или злых намерений героев. В основе этого парадокса лежало, как правило, несоответствие между естественными побуждениями человека и общественными предрассудками, между Моралью и Законом. Пытаясь преодолеть это противоречие, идеологи Просвещения выдвигали концепцию «естественного права», согласно которому «общее благо должно быть высшим правилом нашего поведения, и мы не должны искать личной выгоды в ущерб общественной пользы».[61]

Характерно, что Дидро, сформулировавший в «Энциклопедии» этот принцип, рассмотрел и некоторые «слабые стороны закона», который, по его мнению, будет постоянно попираем, если не будет сочетаться с правилами «естественной религии» (нравственными принципами). В этой связи он показал, как пороки отдельных лиц мешают счастью всего общества. «Все признают, — писал он, — что обществу вредны такие пороки, как клевета, несправедливость, насилие. Но я иду дальше и утверждаю, что для общества гибельны даже те пороки, которые считаются вредными лишь для того, кто им подвержен». Рассматривая, в частности, «порок невоздержанности», Дидро утверждал, что «человек, предавшийся этой страсти, уже более не владеет собой. Он впадает в какое-то угрюмое и жестокое настроение, которое отвращает его от обязанностей. ⟨. . .⟩ Следовательно, общество постоянно испытывает вредное влияние распутства, которое, казалось бы, совсем его не затрагивает. Итак, поскольку религия является необходимой преградой для этого порока, очевидно, что для обеспечения счастия общества она должна сочетаться с моралью».[62]

Вместе с тем Дидро подчеркнул, что «гражданские законы не могут воспрепятствовать тому, чтобы порой совершались явные и общеизвестные покушения на право и правосудие. Происходит это, когда слишком жестокий запрет заставляет опасаться какого-либо большего правонарушения, т. е. в тех случаях, когда оно является следствием неумеренности естественных страстей. Вообще считается, что не существует такого значительного и процветающего государства, в котором невоздержанность можно было бы наказывать в соответствии с гибельным воздействием этого порока на общество. Преследовать этот порок

с наибольшей жестокостью — значило бы породить еще большие недостатки».[63]

Очевидно, что просветительская точка зрения сказалась на пушкинской интерпретации шекспировского сюжета.

Казалось бы, в своих первоначальных устремлениях герой Пушкина вполне прав. Власть была вручена ему для того, чтобы «зло пугнуть». О том, что «в балованном народе Преобратилися привычки уж в права», сетовал и предобрый Дук, пожелавший, «чтоб новый властелин расправой новой мог Порядок вдруг завесть и был и крут и строг» (V, 108). Однако даже благие намерения не могут оправдать тиранию.

В «Анджело» — в соответствии с жанром философской повести — трагическое развитие событий предотвращено вмешательством доброго Дука, тайно уничтожившего все роковые следствия деспотических намерений своего наместника. Очевидно, нельзя видеть в таком сюжетном повороте лишь результат необходимого следования избранному литературному источнику (комедии Шекспира) или же «принятым на себя» жанровым законам (философская повесть предполагала счастливую концовку), так как Пушкин был вполне свободен в своем выборе, который диктовался прежде всего собственными идейно-художественными устремлениями. Благие последствия злых намерений Анджело — не просто сюжетная условность, но существенная сторона содержания пушкинского произведения.

В седьмом томе «Истории государства Российского» Пушкин обратил внимание на следующее рассуждение Карамзина: «Два государя, Иоанн и Василий, умели навеки решить судьбу нашего Правления и сделать Самодержавие как бы необходимою принадлежностию России, единственною основою целости ее, силы, благоденствия. Сия неограниченная власть монархов казалась иноземцам Тираниею, они в легкомысленном суждении своем забывали, что Тирания есть только злоупотребление Самодержавием, являясь и в Республиках, когда сильные граждане или сановники утесняют общество. Самодержавие не есть отсутствие законов: ибо где обязанность, там и закон; никто же и никогда не сомневался в обязанности Монархов блюсти счастье народное».[64]

Пушкин откликнулся на это: «*Где обязанность, там и закон*. Г-н Карамзин неправ. Закон ограждается страхом наказания. Законы нравственные, коих исполнение остав-

ляется на произвол каждого, а нарушение не почитается гражданским преступлением, не суть законы гражданские» (XI, 189).

По видимости следуя заветам Просвещения, Карамзин в данном случае выхолащивал их суть. Классическое определение тирании как «власти вопреки законам в ущерб народу» [65] историк пытается подменить тезисом о нравственных обязанностях монархов.

Юный Пушкин по-просветительски был убежден в ином:

Владыки! вам венец и трон
Дает Закон, а не природа;
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон.

(II. 46)

И в 1827 г., отвечая в стихотворении «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю») на обвинение в лести царю и рисуя портрет действительного льстеца, поэт напишет:

Он скажет: презирай народ,
Глуши природы голос нежный.
Он скажет: просвещенья плод —
Разврат и некий дух мятежный.

(III. 90)

А вместе с тем между двумя стихотворениями Пушкина — исторический рубеж: 14 декабря 1825 г. Если в 1810-х гг. поэт утверждал необходимость гражданских законов, уничтожающих самовластие, то после трагических событий 1825 г. он напоминает царю о главном его «державном праве» — милости («Он из его державных прав Одну лишь милость ограничит»). Эта новая позиция Пушкина предполагала разумный компромисс с самодержавием — на определенных условиях, исключающих возможность перерождения монархии в деспотизм.

Спустя еще шесть лет, в «Анджело», проблема милосердия получила новую трактовку.

О милосердии здесь говорится часто. О нем напоминает суровому Анджело смиренная Изабелла: «Земных правителей ничто не украшает, Как милосердие» (V, 111). О нем рассуждает и наместник: «Брат осужден на казнь; его спасти грехом Не милосердие ль?» (V, 116). Актом милосердия — теперь уже по отношению к Анджело — произведение, казалось бы, и заканчивается: «И Дук его простил» (V, 129).

Вот что, однако, говорил о милосердии лицейский профессор Пушкина А. П. Куницын: «Право помилования принадлежит властителю там, где законы несправедливы, все прочие причины ничтожны».[66] С такой точки зрения концовка «Анджело» воспринимается не только как проповедь милосердия, но и как констатация общей несправедливости законов во владениях «доброго Дука».

И все же дело не только в этом.

В исследовательской литературе неоднократно отмечалось уже, что, восхищаясь как художник шекспировским Анджело («Анджело — лицемер, потому что его гласные действия противоречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!») (XII, 160), Пушкин не следует строго за Шекспиром в воссоздании «истории» этого характера, резче обозначая его внутреннюю ущербность. В комедии герцог недаром подозревает Анджело в неискренности, зная, что тот отказался от брака с Марианной, когда узнал о гибели ее приданого, но сделал это под предлогом будто бы дошедших до него слухов, бесчестящих ее. Пушкинский же герой ни разу до встречи с Изабеллой не изменяет нравственным принципам, тая до поры до времени низкие страсти.

Некоторые исследователи, чувствуя своеобразие пушкинской интерпретации образа Анджело, приходили к крайним выводам. «Человеческий, пушкинский штрих,— отмечал Ю. И. Айхенвальд, — то, что, вопреки Шекспиру, Марианна не невеста, а жена Анджело. ⟨. . .⟩ корысть наш поэт у своего героя отнял, и Анджело оказывается человеком строгой нравственности, неумолимого долга. Пушкин спас его. . .».[67] «У Пушкина Анджело, — пишет И. М. Нусинов, — подвижник. Он хотя угрюмый и злой человек, но человек долга и чести».[68]

Думается, что эти оценки неосновательны (ср. приведенную выше пушкинскую оценку Анджело). В полной мере изначальную, хотя и тщательно скрываемую, «черноту души» Анджело обличает попытка (не по его воле не удавшаяся) обольстить Изабеллу, т. е. попрать тот самый закон, за нарушение которого приговорен им к смертной казни Клавдио. И тем не менее у Пушкина — в отличие от Шекспира — герой все же не совершает преступления, так как вместо Изабеллы на свидание с ним приходит Марианна, его жена.

Обращая внимание на то, что опустил Пушкин в шекспировском тексте, чтобы не будить «слишком откровен-

ные намеки на хорошо известные ему события и слухи», Ю. М. Лотман, в частности, отмечает следующее: «. . .в момент суда Герцога над Анджело в комедии Шекспира подвергается обсуждению вопрос о том, наказуемы ли намерения наряду с делами:

Намеренья он злого не исполнил,
И там оно намереньем осталось.
Намеренье, погибшее в пути,
Пускай и похоронено там будет.
Намеренье — ведь только мысли».[69]

Однако, опустив эти слова, Пушкин акцентировал ту же мысль сюжетно: проведя ночь со своей женой (а не невестой, как у Шекспира), Анджело остался невинен перед буквой гражданских законов, хотя он и преступил принципы морали: он был готов совершить преступление.

В своем трактате «Дух законов» вопросу о неподсудности намерений Монтескье посвятил отдельную главу «О мыслях» (кн. XII, гл. II): «Некто Марсий видел во сне, что он зарезал Дионисия. Дионисий велел его казнить, говоря, что верно бы не приснилось ему того ночью, естьли бы он о том не думал днем. Поступок сей можно назвать великим мучительством; ибо, естьли бы он и точно о том думал, однако же не исполнил своего намерения. Законы должны наказывать одни только наружные действия».[70] Ср. у Куницына: «Одно помышление, за которым еще не последовало никакого вредного действия, не дает властителю права употреблять за оное наказание; ибо права других нарушают не помышления, а дела».[71]

Вопрос о неподсудности намерений — и в этом Ю. М. Лотман безусловно прав — в 1830-е гг. звучал особенно остро в связи с расправой Николая I над декабристами, главной виной которых считалось намерение цареубийства. В переписке и мемуарах декабристов мысль о несправедливости приговора звучала постоянно. Так, М. С. Лунин иронически замечал, что осужден за преступления, которые он мог бы совершить, и сочинения, которые собирался опубликовать.[72] А. Е. Розен, описывая казнь П. И. Пестеля, осуждал землю, «где он был оклеветан, где судили его за намерения, за мысли и слова и просто уморили. Ссылаюсь на решения и доказательства лучших и опытнейших юристов».[73] Для М. Н. Волконской также ясно, что «не приговаривают человека к каторжным работам, к одиночному заключению и не оставляют в тридца-

тилетней ссылке лишь за его политические убеждения. . .».[74]

Конечно, было бы неверно оценивать произведение Пушкина как примитивную аллегорию, видя в нем намеки на определенных лиц (царя, декабристов, их жен). Но сюжетная ситуация его, несмотря на господствующий в нем шутливый тон, была достаточно серьезна и злободневна.

Просветительская идейность последней поэмы Пушкина — явление весьма примечательное. Несмотря на то что под влиянием исторических событий своей эпохи он не однажды переживал острое разочарование в достижимости идеалов Разума, он до конца дней своих оставался сыном эпохи Просвещения.

Вместе с тем в этой поэме можно увидеть первые подступы Пушкина к особенно дорогой для него в последние годы жизни идее суверенности нравственной и духовной сферы человека, ее независимости от законов «жестокого века». В условиях повального сыска николаевского царствования, постоянного вмешательства III Отделения в частную жизнь человека (Пушкин особенно остро чувствовал эту «опеку») просветительские идеи о Законе и Морали звучали отнюдь не абстрактно.

* * *

В исследовательской литературе мы почти не находим работ, в которых «Песни западных славян» были бы поставлены в контекст творчества Пушкина 1830-х гг. и осмыслены как целостное пушкинское произведение.[75] На первый взгляд, такая постановка вопроса вообще некорректна, так как здесь мы имеем дело, в основном, не с оригинальными произведениями, а с переводами, к тому же с переводами пастиша Мериме. С другой стороны, почти полное отсутствие автографов «Песен. . .» затрудняет датировку цикла. В академическом издании «Песни. . .» печатаются под 1834 г., но в пушкиноведении их относили к разным годам, начиная с 1828 г. и кончая 1835 г. (год публикации). Ясно, что диапазон в семь-восемь лет (треть всей творческой биографии Пушкина) заставляет с крайней осторожностью высказывать какие-либо определенные суждения насчет того, какое место цикл занимает в творческой эволюции поэта.

Следовательно, первейшая задача изучения цикла

заключается в его датировке. Только после этого, по-видимому, можно будет соотнести «Песни...» с другими произведениями Пушкина той же поры и проанализировать проблематику и построение цикла.

В 1827 г. в Страсбурге вышла книга «Гузла, или Избранные произведения иллирийской поэзии, собранные в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». Вероятно, уже не позже 1828 г. она стала известна Пушкину. В 1828 г. на эту книгу откликнулся журнал «Сын отечества» (№ 5), в котором чуть позже (в № 14) был дан перевод трех «морлацких песен»: «Пламя Перушича», «Черногорцы» и «Экспромт», — две из них впоследствии переведены Пушкиным. В то время в России не подозревали о мистификации П. Мериме. Песни, им сочиненные, воспринимались как подлинно народные, и А. Мицкевич перевел одну из них, «Морлак в Венеции» (в переводе Пушкина «Влах в Венеции»), на польский язык. Переводил в 1829 г. «иллирийские песни» и друг Мицкевича, А. Ходзько, с которым также общался Пушкин. Наконец, дополнительным аргументом, свидетельствующим о знакомстве Пушкина с «Гузлой», служат ее отзвуки, обнаруженные в его произведениях конца 1820-х гг.[76]

Из автографов «Песен...» сохранился, собственно, только набросок стихотворения «Соловей» (вместе с записью четырех стихов оригинала сербской песни из собрания В. Караджича); на внешних страницах этого двойного листа записаны так называемая «Вторая программа записок» и черновой набросок начала стихотворения «Осень»; черновик стихотворения «Когда б не смутное влеченье» и несколько строк из части второй «Медного всадника». На основании последних строк автограф достаточно точно датируется октябрем 1833 г., так как в беловой рукописи «Медного всадника» стоит дата: «31 октября 1833 г.».

К этому же времени относится и другой автограф (ПД, № 961), имеющий отношение к пушкинскому замыслу «Песен...», — черновая рукопись «Сказки о рыбаке и рыбке», в конце которой помечено: «14 окт⟨ября⟩ 1833. Болдино. *18-я песнь серб⟨ская⟩*». Подчеркнутые нами слова записаны одновременно с предыдущими. Из этого следует, что к 14 октября 1833 г. в цикле было намечено не менее восемнадцати песен, причем в числе их были уже не только переводы из «Гузлы».

О том, что, отправляясь в 1833 г. в путешествие на Урал и в Болдино, Пушкин был увлечен песнями «иллирийских славян», свидетельствовал С. А. Соболевский: «Я возвратился из-за границы 22 июля 1833 г. ⟨...⟩ Несколько дней спустя, т. е. в конце июля или в начале августа,[77] Александр Сергеевич и я поехали вместе и доехали до Торжка; в Торжке разъехались. Я поехал к себе в деревню, а он к каким-то приятелям, чуть ли не к Вульфу. ⟨...⟩ Пушкин решительно поддался мистификации Mérimée, от которого я должен был выписать письменное подтверждение, чтобы уверить Пушкина в истине пересказанного мной ему, чему он не верил и думал, что я ошибаюсь. После этой переписки Пушкин часто рассказывал об этом, говоря, что Mérimée не одного его надул, но что поддался и Мицкевич. „C'est donc en bonne compagnie, que je me suis laissé mystifier ⟨Я поддался на мистификацию в хорошей компании⟩“, — прибавлял он всякий раз».[78]

Эти немногочисленные, но достаточно твердые основания позволяют датировать основную работу над циклом осенью 1833 г. (едва ли «Песен. . .» всего было написано намного более, чем восемнадцать).

Для осмысления творческой истории «Песен. . .» важно учитывать то обстоятельство, что к середине 1833 г. Пушкин уже безусловно столкнулся с серьезными сомнениями в подлинности «иллирийских песен», вошедших в «Гузлу». К этому времени анонимный «издатель» этого сборника в России был известен. В журнале «Московский телеграф» в рецензии на книгу Н. Маркевича «Украинские мелодии» походя замечалось: «Впрочем, еще скорее можно быть подражателем старине в стихотворениях, чем в мелодиях. И знаток ошибается иногда, читая таких подражателей, как Мериме, но еще не нашелся Мериме для напевов народных».[79]

Прямо обвинял Мериме в мистификации и журнал «Телескоп»: «Остроумный и изобретательный автор известного „Театра Клары Газуль“ вздумал помудрить над своими соотечественниками, издав под вымышленным именем Гиацинта Маглановича собрание стихотворений, названное им „Gusla“ (вероятно, «Гусли»), где, как бы устами народных певцов — морлаков и черногорцев, воспеваются странные предания о вампирах и буйная, разгульная жизнь гайдуков, живущая действительно в воспоминаниях славян адриатических. Мистификация сия уда-

лась так, что многие французские литераторы и журналисты, в пылу энтузиазма, провозгласили старца Маглановича Гомером нашего времени».[80]

Еще любопытнее, что в той же статье «Сербская словесность», едва ли ускользнувшей от внимания Пушкина, фактически приоткрывался источник, на котором было отчасти «основано изобретение странных сих песен» (в письме к С. А. Соболевскому Мериме объявил этот источник единственным, что было лишь новой мистификацией). Не могло не заинтересовать прилежного читателя «Гузлы» (а Пушкин несомненно был таковым) сходство песни Иакинфа Маглановича «Пламя Перушича» (в пушкинском переводе «Янко Марнавич») с одним из эпизодов книги А. Фортиса «Путешествие по Далмации»,[81] которая упоминалась в данной статье.[82] Однако, несмотря на столь категорическое обвинение Мериме в мистификации, несмотря на отчетливую перекличку с одной из песен Мериме описанного Фортисом обряда в Перушской церкви, Пушкин еще в середине 1833 г. верил, что песни, вошедшие в книгу «Гузла» (все или не все, это уже другой вопрос), восходят к подлинно народным. В данном отношении у нас нет никаких оснований не доверять свидетельству Соболевского.

Но дело не только в этом свидетельстве.

О серьезном отношении к «Гузле» свидетельствует сам характер пушкинских переводов из нее.[83] Вспомним, что, как правило, он переводил, более или менее точно, лишь небольшие стихотворения или же предпринимал переводы отрывков из больших произведений (обычно из зачинов) с целью своеобразной школы, не предназначая обычно эти переводы для печати (ср. переводы из «Неистового Роланда» Ариосто, «Орлеанской девственницы» Вольтера, «Филиппа» Альфьери, «Медока» Саути и пр.). На этом фоне массив переведенных Пушкиным песен «Гузлы» (553 строки) представляет чрезвычайно редкостное явление в его творчестве.[84] Бережное отношение к «Гузле», между прочим, подчеркивает и тот факт, что Пушкин каждый раз (кроме одного случая — о нем см. ниже, с. 245) сохраняет деление песен на строфы в соответствии с оригиналом; если такого деления в оригинале нет, он переводит, также не деля стихотворения на периоды («Битва у Зеницы-Великой», «Гайдук Хризич»); если в оригинале имеются обозначенные многоточием пропуски текста, Пушкин сохраняет их («Бонапарт и черногорцы»,

«Феодор и Елена»). Ясно, что столь точного воспроизведения, по убеждению Пушкина, заслуживали именно оригиналы народных песен, а не их (пусть даже талантливые) стилизации. Конечно, при этом Пушкин не следует рабски за «Гузлой», обогащая свои переводы фольклорной образностью и до некоторой степени даже русифицируя их в этом отношении (т. е., по его представлениям, славянизируя). Однако в данном случае он лишь «поправляет» французского «переводчика», предполагая, что тот, точно передав содержание песен, не справился с воспроизведением их стиля.

Окончательно понять ход работы над «Песнями. . .» помогают, на наш взгляд, три наброска стихотворений, тематически связанных с циклом, но в него не вошедших: «Что белеется на горе зеленой?» (ПД, № 201), «— Не видала ль, девица» (ПД, № 226) и «Менко Вуич грамоту пишет» (ПД, № 232).

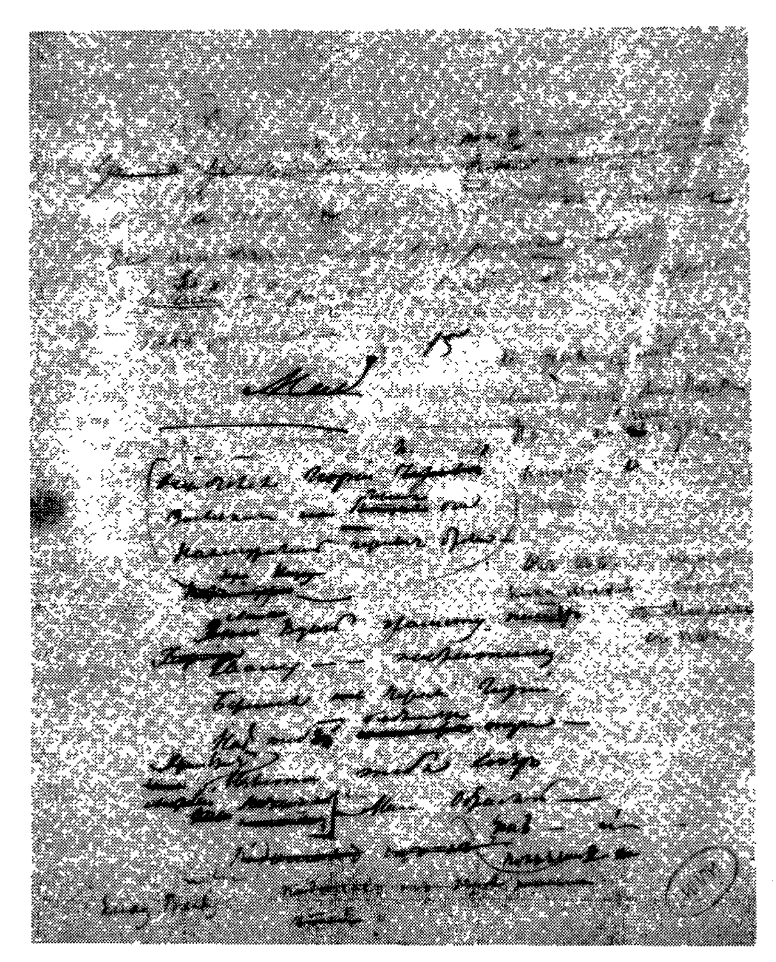
Все три автографа появились примерно в одно время. На первом и третьем из них имеются наброски (карандашом) начала письма к неизвестной графине (Д. Ф. Фикельмон?), — по-видимому, это два варианта начала одного и того же послания.[85] На втором и третьем — красными чернилами одной и той же рукой поставлены жандармские пометы: «14» и «15», свидетельствующие о том, что в рукописях поэта после его смерти эти два листка лежали рядом.

Следовательно, достаточно определить время создания одного из этих набросков, чтобы примерно датировать и остальные.

Последний из упомянутых выше автографов детально проанализирован Н. Н. Петруниной.[86] Ее анализ в целом нам представляется вполне убедительным, хотя и заслуживающим некоторых уточнений.

Листок этот заполнялся Пушкиным с двух сторон в три этапа. Сначала размером «Песен. . .» Пушкин начал писать (чернилами) стихотворение о ссоре Карагеоргия с Милошем Обреновичем. Несколько позже на той же стороне листка, уже карандашом, набрасывается начало письма к графине, первоначальный вариант стихотворного послания Д. В. Давыдову «Тебе певцу, тебе герою!» и тогда же (карандашом) делаются некоторые исправления в тексте стихотворения «Менко Вуич грамоту пишет».

Еще позже (когда Пушкин уже не собирался продолжать ни письма, ни стихотворений) вся обратная сто-



«Менко Вуич грамоту пишет». Черновой автограф. 1834 г. ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 232.

рона страницы заполняется (чернилами) подсчетом долгов в связи с ожиданием выхода из печати «Истории Пугачевского бунта».[87] Н. Н. Петрунина убедительно датирует эти цифровые выкладки 28—31 декабря 1834 г., относя набросок послания к Давыдову к тому же времени (на наш взгляд, он сделан несколько раньше). Значит, примерно тогда же (возможно, еще раньше) написан чернилами и черновик стихотворения «Менко Вуич грамоту пишет», — этот замысел интересует Пушкина и в пору

работы над посланием к Давыдову, так как в это время вносятся карандашные поправки в текст первого стихотворения.

Таким образом, наброски всех трех стихотворений, не вошедших в цикл «Песни. . .», но, очевидно, для него предназначавшихся,[88] можно отнести к концу 1834 г.

К этому времени перед Пушкиным встал вопрос о публикации цикла. В журнале «Библиотека для чтения» (1835, февр., т. 8, кн. 14, ценз. разр. — 28 дек. 1834 г.) было напечатано стихотворение «Конь». Уже то, что оно появилось отдельно от «Песен. . .», позволяет предположить, что это произведение для Пушкина имело какое-то особое значение.

В самом деле, на фоне остальных переводов из «Гузлы», достаточно для Пушкина точных и, по обыкновению, более кратких, стихотворение «Конь» явно выделяется: из «Гузлы» здесь заимствуется лишь «сюжет», при этом более половины собственно пушкинских строк (ст. 2—6, 8, 11—18) дополняют оригинал. К тому же, в отличие от Мериме, Пушкин делит стихотворение на строфы. Нереализованные наброски «Менко Вуич грамоту пишет», «Что белеется на горе зеленой?» и «— Не видала ль, девица», а также стихотворение «Конь», следовательно, стали заключительным этапом работы над циклом, когда по сравнению с болдинской редакцией были несколько изменены его состав и композиция (напомним, что помета «18-я песнь серб⟨ская⟩» в рукописи «Сказки о рыбаке и рыбке» свидетельствует о том, что из цикла было что-то выброшено).[89]

«Необходимо учитывать. . ., — отмечает М. Елизарова, — что „Гузла“ и „Песни. . .“ относятся к различным этапам творчества их авторов. Творческие устремления Мериме в 20-х годах и Пушкина в 30-х различны. Глубоко неправ поэтому Пыпин, когда объясняет обращение Пушкина к Мериме общностью их романтических исканий. . .».[90]

Казалось бы, точка зрения современной исследовательницы самоочевидна. Между тем в самом факте творческого обращения Пушкина к книге Мериме все было и проще и сложнее.

Романтическая природа «Гузлы» ясна. Странно, если бы Пушкин этого не заметил. Думается, наоборот, заметил, и потому обратился именно к «Гузле» прежде всего, а не к собранию песен В. Караджича, к примеру.

Выше уже неоднократно отмечалось наличие в творчестве Пушкина конца 1820—начала 1830-х гг. романтических художественных приемов, которые, не искажая в принципе реалистического качества художественного метода, осложняют его рядом новых черт. Сложное сочетание романтических тенденций с реалистическими основами творчества Пушкина обнаруживается и в «Песнях. . .».

Проследим в первую очередь своеобразное, опирающееся на народные представления развитие фантастических мотивов в цикле.

Заметно, что в первой половине цикла они являются доминирующими (см. «Видение короля», «Янко Марнавич», «Феодор и Елена», «Похоронная песня Иакинфа Маглановича», «Марко Якубович»). На остальные три стихотворения этой части также падает некий фантастический отсвет. Особенно интересна в этом смысле песня «Битва у Зеницы-Великой», в которой внятно подчеркнута нереальность рассказчика, знающего все, что произошло с Радивоем, хотя никто из боснийцев из битвы не вернулся, ср.:

Всех-то нас осталось двадцать,
Все друзья, родные Радивою,
Но и тут нас пало девятнадцать. . .

(III, 342)

В этот момент оставался живым только Георгий,[91] предложивший герою коня, но

Радивой Георгия не послушал,
Наземь сел, поджав под себя ноги.
Тут враги на него наскочили,
Отрубили голову Радивою.

(III, 342—343)

Кто же в таком случае носитель речи? Очевидно, не Георгий, о котором упоминается как об увиденном со стороны.

Но в данном случае и не нужно искать индивидуального рассказчика. Битва у Зеницы-Великой сохранилась в памяти народной. Это легенда, к которой нельзя применять требований правдоподобия. Реальность ее иного качества: это реальность народного сознания, подобная той, которая столь же ярко проявляется в фантастических представлениях о сходстве загробного мира с обычной

жизнью в «Похоронной песне Иакинфа Маглановича», в спокойном и мудром народном взгляде на мир.[92]

В полном соответствии с народными представлениями в «Песнях. . .» торжествует справедливость, хотя во имя ее приходится уповать на чудо. Так, в песнях «Феодор и Елена», «Сестра и братья» тайное становится явным благодаря чуду, и нравственная идея в конце концов восстанавливается, несмотря на наговор, приведший к смерти невинных. Заметно, что, отбирая песни из «Гузлы», Пушкин оставляет без внимания те, в которых фантастическое служит лишь целям литературной занимательности, не содержит нравственно-возвышающего катарсиса (см., например, такие песни Мериме, как «Господь Меркурий», «Максим и Зоя», «Прекрасная Софья», «Любовник в бутылке», «Кара-Али, вампир», «Гаданьи»).

Столь же содержателен (а не просто литературно условен) и экзотический колорит, который окрашивает «Песни. . .». В быте и нравах народов, хотя и родственных, славянских, взгляд Пушкина привлекают черты своеобразия, обусловленные особой исторической судьбой.

Так, через весь цикл проходит мотив вурдалачества, для русского фольклора в общем нехарактерный.[93] Впервые он возникает в песне «Гайдук Хризич» как отражение верований сербов:

Закричал он старшему брату:
«Милый брат! не губи свою душу;
Ты напейся горячей моей крови,
А умрем мы голодною смертью,
Станем мы выходить из могилы
Кровь сосать наших недругов спящих»

(III, 347)

Тогда же Пушкин и объясняет в примечаниях: «*Вурдалаки, вудкодлаки, упыри* — мертвецы, выходящие из своих могил и сосущие кровь живых людей» (III, 368).

Подчеркнем, что в той же песне народное верование прямо связывается с бытом, обычаями и нравами народа, ведущего жестокую борьбу за существование. Этимологическое родство слов «волк» и «вурдалак» было понятно Пушкину, который несколько выше отметил, что старший сын Хризича «стал глядеть ⟨. . .⟩ на мертвую матерь, Будто волк на спящую козу», а ниже скажет: «И все трое со скалы в долину Сбежали, как бешеные волки» (III, 347).

Песня «Гайдук Хризич» перекликается с восьмой песней «Марко Якубович», в которой рассказ о вурдалаке

подан в жанре фантастической баллады. Нам представляется неслучайным, что Пушкин при переводе не упоминает имеющейся у Мериме важной сюжетообразующей детали: в «Гузле» незнакомец становится вурдалаком только потому, что он, православный, похоронен на католическом кладбище.[94]

В песне «Марко Якубович» незнакомец подобен самому Марко, наряду с ним противопоставлен басурманам. Тем самым иррационализм происходящего в балладе Пушкина оказывается еще более сгущенным по сравнению с Мериме: почему незнакомец терзает семью человека, оказавшего ему последнюю услугу, — в песне не объяснено. На самом деле, в общем контексте цикла это находит собственное пушкинское объяснение. Жестокость быта определяет обычаи и нравы южных славян, — как их светлые (например, братование), так и темные черты.

В статье «Война» в «Философском словаре» Вольтера, несомненно хорошо знакомом Пушкину, утверждалось, что разум дан человеку не для того, чтобы опускаться до уровня животных, «тем более что природа не дала им ни оружия, чтобы убивать себя подобных, ни инстинкта, побуждающего их сосать кровь».[95]

Просветительское представление о разумных тенденциях исторического процесса было сохранено Пушкиным на протяжении всего его творчества, но на рубеже 1830-х гг. он все с большей тревогой приглядывался к отзывающимся в повседневной, частной жизни современников результатам исторических событий, постигая сложную диалектику исторического движения. В этом отношении по общей своей мысли «Песни. . .» развивают в своеобразной форме те же идеи, которые воплощены в «Пиковой даме» и в «Медном всаднике».

Оба названные произведения посвящены современности. Современности же в конечном счете посвящены и «Песни. . .», во второй части которых (начиная с девятой песни «Бонапарт и черногорцы») идет речь о новейших событиях, современником которых был сам Пушкин.

Нельзя не заметить, что в соответствии с этим во второй части цикла собственно фантастика занимает более скромное место, нежели в первых восьми песнях. Девятая — тринадцатая песни начисто лишены сказочных мотивов (причем в последней из них юмористически обыграно верование в вурдалаков). Фантастика пронизывает, правда, три последние песни цикла, — вероятно, по закону

художественного равновесия: иначе вторая часть совершенно нарушила бы легендарный колорит всего произведения, где события даны через призму народного их восприятия. К тому же фантастические мотивы постепенно подготавливают тревожно-трагическую концовку цикла.

В исследовательской литературе уже отмечалось, что целостность пушкинскому циклу отчасти придает его кольцевое обрамление: в начале здесь помещено «Видение короля» (у Мериме — «Видение Фомы II»), а в конце «Конь» (у Мериме.— «Конь Фомы II»). Хотя Пушкин исключил из заглавий и текстов своих песен имя короля, но и мотив вещего сна, и чрезвычайно резкий образ содранной кожи достаточно внятно акцентируют перекличку зачина и концовки пушкинского цикла.

Это уже само по себе сигнализирует о том, что для Пушкина его «Песни. . .» были не просто собранием тематически близких стихотворений, но и композиционно продуманным целостным произведением. Ничего подобного нет в «Гузле». Если говорить о «движении» книги Мериме, то в ней, пожалуй, можно выявить лишь тенденцию к постепенному возобладанию собственно литературных произведений над фольклорными стилизациями. Не случайно Пушкин из первого десятка песен Мериме перевел пять, из второго — четыре, а из третьего — лишь две песни. Общее же соотношение между «Песнями. . .» и «Гузлой» выглядит так (перед названиями указываются порядковые номера произведений, у Мериме, впрочем, не обозначенные):

«ПЕСНИ ЗАПАДНЫХ СЛАВЯН»	«ГУЗЛА»
1. «Видение короля».	⟨3⟩. «Видение Фомы II».
2. «Янко Марнавич».	⟨12⟩. «Пламя Перушича».
3. «Битва у Зеницы-Великой».	⟨14⟩. «Битва у Зеницы-Великой».
4. «Феодор и Елена».	⟨9⟩. «Красавица Елена».
5. «Влах в Венеции».	⟨4⟩. «Морлак в Венеции».
6. «Гайдук Хризич».	⟨7⟩. «Храбрые гайдуки».
7. «Похоронная песня Иакинфа Маглановича».	⟨5⟩. «Погребальная песня».
8. «Марко Якубович».	⟨18⟩. «Константин Якубович».
9. «Бонапарт и черногорцы».	⟨27⟩. «Черногорцы».
13. «Вурдалак».	⟨16⟩. «Ивко».
16. «Конь».	⟨28⟩. «Конь Фомы II».

Как видно из этого сопоставления, Пушкин располагает совершенно в ином порядке свои переводы, руководствуясь собственным планом, придавая циклу отсутствующую у Мериме динамику.

Выше уже говорилось, что если первая часть цикла (вся переведенная из Мериме) по историческим реалиям посвящена средневековому прошлому, то вторая половина отнесена (в упоминаниях об исторических лицах и событиях) уже к XIX в., причем здесь три песни взяты из «Гузлы», две — из собрания В. Караджича, три — сочинены Пушкиным.

Историческая основа первой песни раскрыта в специальном примечании, заимствованном у Мериме: «Фома I был тайно умерщвлен своими двумя сыновьями Стефаном [96] и Радивоем в 1460 году. Стефан ему наследовал. Радивой, негодуя на брата за похищение власти, разгласил ужасную тайну и бежал в Турцию к Магомету II. Стефан, по внушению папского легата, решился воевать с турками. Он был побежден и бежал в Ключград, где Магомет осадил его. Захваченный в плен, он не согласился принять магометанскую веру, и с него содрали кожу» (III, 364).

В балладе предательская роль Радивоя подчеркнута особо:

> ...Радивой *окаянный*,[97]
> Бусурманской чалмою покрытый
> (С тою самой веревкою, которой
> Удавил он несчастного старца),
> Край полы у султана целует...
>
> (III, 338)

Именно Радивоя покрывают кожей, содранной, по приказанию турок, с его брата, и делают, как видится герою баллады в вещем сне, властелином Боснии, хотя в примечании к стихотворению Пушкин (вслед за Мериме) отмечает: «Радивой никогда не имел этого сана; и все члены королевского семейства истреблены были султаном» (III, 364).

Поэтому мы вправе отождествить (по законам цикла) с братом короля, о котором говорится в первом стихотворении, героя «Битвы у Зеницы-Великой»: он также назван Радивоем и также воюет с турками в Боснии. Таким образом, в самом начале цикла намечается некий «сюжет» (по законам лирического цикла не вполне отчетливый) — рассказ о сыновьях, убивших своего отца ко-

роля, из которых один предал врагам и брата, но тем не менее продолжил борьбу с бусурманами-турками и героически погиб в битве.[98]

Подобный же «сюжет» намечен Пушкиным и во второй части цикла, обращенной к современности. Мы имеем в виду сочиненные им песни о Карагеоргии и Милоше Обреновиче.

Здесь также рассказывается об отцеубийце Карагеоргии, судьба которого, как заметил, вероятно, Пушкин, оказалась в чем-то похожей на судьбу выведенного в «Гузле» Фомы II.

Пушкину, как и его современникам, были несомненно памятны сербские события последних лет.

Георгий Петрович, по прозвищу Черный (Карагеоргий), был предводителем Первого сербского восстания против турецкого владычества (1804—1813), в котором приняли участие и братья Милан и Милош Обреновичи. Восстание это было султаном подавлено, и Карагеоргий бежал в Россию.[99]

В 1815 г. началось Второе сербское восстание под руководством Милоша Обреновича, добившегося относительной самостоятельности Сербии на правах вассального подчинения Турции. Когда же в 1817 г. в Сербию прибыл Карагеоргий с целью (согласованной с гетеристами) продолжить борьбу с турками, он, по приказанию Милоша Обреновича, опасавшегося соперничества за власть со стороны популярного героя, был предательски убит и голова его была выслана султану.

Очевидно, отчетливее выявить этот сюжет и должна была намеченная в декабре 1834 г. песня «Менко Вуич грамоту пишет» (о раздоре Карагеоргия и Милоша Обреновича). Понятно, однако, почему она не могла появиться в цикле: в 1834 г. Милош еще стоял во главе автономного сербского княжества и напоминать открыто о его предательстве едва ли было возможно.[100] Но поставленные в цикле рядом песни о Карагеоргии и воеводе Милоше предполагали в читателе знание современных событий. Заметим, что оба стихотворения соотнесены между собою. В «Песне о Георгии Черном» повествуется о трагическом столкновении сына с отцом, который считает сына-бунтовщика злодеем, потому что не верит в возможность борьбы с турками. В «Воеводе Милоше» запечатлен следующий этап роста народного самосознания:

Старики даже с нами согласны:
Унимать они нас перестали, —
Уж и им нестерпимо насилье.

(III, 356)

Дело освобождения южно-славянских народов во времена Пушкина еще не было доведено до конца. Пушкин видел в нарастающем движении за национальное освобождение действие иррациональных сил, омрачавших идею исторического прогресса. Уже отмечалось выше (см. с. 240), что во время работы над «Песнями. . .» Пушкин (на листке с автографом «Соловья») набросал план автобиографических воспоминаний, посвященных кишиневским впечатлениям. Здесь упоминаются, в частности, Александр Ипсиланти и греческая революция. Движение же гетеристов было тесно связано с борьбой за освобождение южно-славянских народов от турецкого ига. В Кишиневе Пушкин одинаково интересовался событиями в Греции и на Балканах; в частности, записывал сербские песни. Тогда же он пытался перевести и две молдавские песни, посвященные трагическим судьбам героев освободительного движения. «Первая из них, — свидетельствовал И. П. Липранди, — сложена аллегорически на предательское умерщвление главы пандурского восстания Тодора Владимирески по распоряжению князя Ипсиланти в окрестностях Тырговиста. Вторая, — на такую же предательскую смерть известного и прежде, а во время гетерии храбрейшего Бим-баши Саввы, родом болгарина, подготовившего движение болгар, коим Ипсиланти не умел воспользоваться».[101] Как видим, уже в юности Пушкин не только воспел «преступника и героя» Карагеоргия, но и был взволнован разладом в освободительном движении против турецкого ига (Т. Владимирески он собирался посвятить поэму, начатую в Кишиневе). В «Песнях. . .» Пушкин возвратился к прежним темам уже на новом этапе своего творчества.

Примечания

[1] Термин «болдинский реализм» представляется нам вполне правомерным не только потому, что основная масса наиболее значительных произведений Пушкина конца 1828—1833 гг. создана (окончена) в Болдине в 1830 и 1833 гг. В самом этом определении содержится представление о народной, глубинной России, с одной стороны, и о мощи творческого духа поэта (ср. Болдинская осень), — с другой. Можно

указать на аналогичный по принципу образования общепринятый термин «веймарский классицизм», в котором «географический» эпитет также имеет особый культурологический оттенок.

[2] *А. С. Пушкин* в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 1, с. 16.

[3] *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1934, с. 175.

[4] *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 2, с. 579—580 (комментарий Т. Г. Цявловской).

[5] См.: *Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине. Харьков, 1900, с. 339—365. Отдельные ошибки комментария Черняева отмечены в кн.: Пушкин: Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. Спб., 1911, т. 5, с. XXXIV—XXXV.

[6] *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 195— 196.

[7] Повесть временных лет. М.; Л., 1950, ч. 1, с. 29. Прежде всего можно несколько уточнить время создания стихотворения: не ранее двадцатых чисел сентября 1829 г. (известие об Андрианопольском мире могло быть получено Пушкиным только после возвращения его в Москву из кавказской поездки, 20 сентября 1829 г.) и не позже конца ноября того же года, когда стихотворение было передано Дельвигу для «Северных цветов на 1830 г.» (см.: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с. 186). Любопытно, что строка «Твой холм потрясся с бранным гулом. . .» комментируется следующим сообщением «Северной пчелы»: «Известия из Андрианополя равномерно сообщают, что в сем городе жители уже около месяца находятся в беспрерывной опасности от землетрясения» (1829, 2 июля, № 79). Отметим попутно одну редакторскую ошибку, повторяющуюся в нынешних изданиях Пушкина: «Тогда во славу Руси ратной Строптиву греку в стыд и в страх». Слово «русь» в данном случае следует писать со строчной буквы как означающее не государство, а народность. Ср.: «Ина многа зла творяху русь грекам елико же ратнии творять» (Повесть временных лет, с. 24). В рукописи Пушкина (ПД, № 841) и в прижизненных публикациях стихотворения оба слова: «Русь» и «Грекам» — написаны с прописной буквы в соответствии с правилами правописания того времени.

[8] Моск. телеграф, 1829, ч. 29, № 18, с. 260. Стихотворение напечатано анонимно с пометой: «Андрианополь. 8 августа 1829». Впоследствии оно Хомяко́вым не перепечатывалось и не включалось в собрания его сочинений, так как тема эта была повторена в стихотворении «Прощание с Андрианополем», впервые опубликованном в «Северных цветах на 1830 г.» вместе с пушкинским стихотворением «Олегов щит». Щит Олега вспоминали в связи с русско-турецкой войной В. Г. Тепляков в «Шестой фракийской элегии» (май 1829 г.), Н. И. Надеждин в «Вестнике Европы» (1830, № 2, с. 146), а также Ф. И. Тютчев в стихотворении «Видение» (Галатея, 1830, № 10), которое впоследствии, в 1854 г., было им разделено на два: собственно «Видение» и «Олегов щит» (пушкинское название).

[9] Как указал А. А. Горелов, в этой сказке Пушкин использовал фольклорный мотив, почерпнутый в песне «Стать-почитать», которая входила в сборник Кирши Данилова (см.: Русский фольклор. Л., 1974, т. 14, с. 194, примеч.).

[10] Традиционное редакторское название этого неоконченного романа, данное ему В. А. Жуковским, не кажется нам соответствующим замыслу Пушкина. Первоначально Жуковский предполагал озаглавить произведение «Ибрагим, царский арап», что, на наш взгляд, более соответствовало как авторской установке на изображение истории «домашним

образом», так и самой поэтике пушкинских заглавий. Подробнее см. об этом: *Фомичев С. А.* Об одном редакторском заглавии произведения Пушкина. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982, с. 106—109.

[11] См.: *Дьяконов И. М.* 1) О восьмой, девятой и десятой главах «Евгения Онегина» — Рус. лит., 1963, № 3; 2) Об истории замысла «Евгения Онегина» — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10.

[12] Это сближение было принципиально важным. Декабристская критика постоянно противопоставляла Онегина первых глав герою «Горя от ума», и полемика вокруг комедии Грибоедова была в то же время борьбой за Пушкина, за гражданское направление его поэзии, хотя в печати имя Пушкина при этом по тактическим соображениям и не называлось (см. об этом: *Фесенко Ю. П.* Пушкин и Грибоедов. — В кн.: Временник Пушкинской комиссии. 1980. Л., 1983, с. 101—106). «Что свет можно описывать в поэтических формах, — пенял Пушкину А. А. Бестужев, — это несомненно, но дал ли ты Онегину поэтические формы, кроме стихов? поставил ли ты его в контраст со светом, чтобы в резком злословии показать его резкие черты?» (XIII, 149). Эти «резкие» сатирические черты появились в романе уже в главе пятой, написанной в декабре 1825—январе 1826 г. В заключительной главе Онегин поставлен в контраст не только с провинциальным дворянством, но и со светом.

[13] См:. *Благой Д. Д.* Мастерство Пушкина. М., 1955, с. 195—197.

[14] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1974, т. 2, с. 107.

[15] См.: *Тойбин И. М.* Пушкин: Творчество 1830-х годов и вопросы историзма. Воронеж, 1978, с. 46—58.

[16] Иную датировку (1835 г.) этого стихотворения предлагает Я. Л. Левкович (см.: *Левкович Я. Л.* Стихотворение Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10, с. 176—182).

[17] *Мицкевич А.* Избранные произведения. М., 1955, т. 2, с. 253—254 (перевод В. Левика).

[18] Впервые внимание на это обратил В. Я. Брюсов (см.: *Брюсов В. Я.* Мой Пушкин. М.; Л., 1929, с. 82), истолковав, однако, поэму Пушкина как зашифрованный намек на декабристское восстание. Такую же трактовку поэмы предложил и польский славист Г. Вернадский в 1924 г. (см. об этом в кн.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. 2-е изд. М., 1931, с. 319). По сути дела к трактовке Брюсова (поэма-шифр) возвращается Ю. Н. Борев в кн.: *Борев Ю.* Искусство интерпретации и оценки: Опыт прочтения «Медного всадника». М., 1981, с. 135—159. В последнее время в исследовательской литературе традиционной трактовке поэмы как противостояния Петра и Евгения (обзор различных точек зрения на этот счет см. в кн.: *Макаровская Г. В.* «Медный всадник»: Итоги и проблемы изучения. Саратов, 1978; *Измайлов Н. В.* История замысла и создания, публикации и изучения. — В кн.: *Пушкин А. С.* Медный всадник. Л., 1978, с. 249—258) противопоставлена новая, учитывающая в образном строе поэмы третий равноправный компонент — образ стихии-мятежа, который, в какой-то степени соприкасаясь и с Медным всадником, и с Евгением, противопоставлен и тому, и другому (см.: *Альми И. Л.* Образ стихии в поэме «Медный всадник» (тема Невы и наводнения). — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 16—27; *Купреянова Е. Н.* А. С. Пушкин. — В кн.: История русской литературы: В 4-х т. Л., 1981, т. 2, с. 303—305).

[19] *Карамзин Н. М.* Записка о древней и новой России. Спб., 1914, с. 22, 32.

[20] Галатея, 1839, ч. 3, № 25, с. 564.

[21] См.: *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919, с. 138—151.

[22] Вестн. Европы, 1829, № 9, с. 30—31. Позднее в «Путешествии в Арзрум» Пушкин имел в виду эту статью Надеждина, когда писал: «У Пущина на столе я нашел новые журналы. Первая статья, мне попавшаяся, была разбор одного из моих сочинений. В ней всячески бранили меня и мои стихи. . .» (VIII, 482—483). Вероятно, именно там, во Владикавказе, вскоре после 18 августа 1829 г. Пушкин и написал процитированные выше две неполные октавы, — по крайней мере не позже двадцатых чисел сентября, когда он в Москве узнал о заключении Андрианопольского мира (ср.: «А русские Камиллы, Аннибалы Вперед идут. . .»).

[23] См.: *Горохова Р. М.* Образ Тассо в русской романтической литературе. — В кн.: От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы. Л., 1978, с. 148—150. Ср. также замечание Ж. де Сталь: «. . .французская литература, будучи наиболее классической в круге современных литератур, — единственная, не проникшая в народ. Октавы Тассо поют венецианские гондольеры. Испанцы и португальцы всех классов знают наизусть стихи Кальдерона и Камоэнса. . .».

[24] Моск. телеграф, 1825, ч. 1, № 2, с. 169—170. Это рассуждение вызвало оживленную полемику в журналах (Сын отечества, 1825, ч. 100, № 6, с. 187; Вестн. Европы, 1825, № 6, с. 117—118; Благонамеренный, 1825, ч. 29, № 12, с. 145; Моск. телеграф, 1825, ч. 4, Особенное прибавление, с. 22). Ср. также замечание Вяземского (в письме к А. И. Тургеневу от 25 апреля 1830 г.): «Я люблю французов в романтической прозе ⟨. . .⟩ но в стихах их романтизм несносен. Как они ни делай, а александрийский стих должен быть стих расиновский, плавный, звучный, полный» (Остафьевский архив. Спб., 1899, т. 2, с. 193).

[25] Впрочем, фрагмент, посвященный александрийскому стиху, еще не потерял своего самостоятельного значения. Вслед за арабской нумерацией (отчасти включая ее) закончена Пушкиным римская нумерация этого фрагмента (в составе двенадцати октав).

[26] В большом академическом издании запись эта отнесена к стихотворному фрагменту из двенадцати октав, что неверно (см.: V, 377).

[27] В конце беловика стоит помета «Болдино. 9 окт⟨ября⟩. $5\frac{3}{4}$ ч⟨асов⟩ в⟨ечера⟩», которая несомненно перенесена из первоначальной, черновой рукописи. Однако в конце страницы с датированной 10 октября записью стихотворения «Рифма» (ПД, № 133) мы находим черновую обработку двух последних строк двадцать пятой (по окончательной нумерации) октавы, которые в беловике поэмы представлены верхним слоем правки (см.: V, 372).

[28] Точнее 383 стиха ($48 \times 8 - 1$).

[29] Сев. пчела, 1830, 20 марта, № 34.

[30] Позже Надеждин писал по этому поводу так: «Нам тоже без всяких обиняков говорено было, что и на Наполеона была мода, которая также кончилась. Мода — на Наполеона! . . О, стыд разума человеческого! . . Я весьма далек от того, чтобы сравнивать Пушкина с Наполеоном иначе, как только в шутку, и очень жалею, что позволил себе однажды это ироническое сравнение (см.: «В⟨естник⟩ Е⟨вропы⟩», 1830, № 2, с. 164), которое теперь переиначивают так некстати и не у места. Несмотря на то, я нахожусь теперь вынужденным сказать,

что достоинство Пушкина, точно как и Наполеона, не должно и не может зависеть от прихотей моды!.. Мода может быть на „Телеграф", на „Ивана Выжигина" 〈...〉 на „Дмитрия Самозванца" — да и то разве в провинциях!.. Но стихотворческий талант Пушкина есть сокровище неподдельное, с которого цена никогда спасть не может» (Вестн. Европы, 1830, № 7, с. 199—200).

31 См.: Сын отечества, 1822, ч. 76, № 14, с. 306, а также: *Измайлов Н. В.* Из истории русской октавы. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971.

32 В «Домике в Коломне» о холере, задержавшей поэта в Болдине, также упоминается, хотя и вскользь: «Мне доктором запрещена унылость». В разосланном Министерством внутренних дел по российским губерниям циркуляре о «Причинах, способствующих распространению холеры» указывались, в частности, «уныние и беспокойство духа, гнев, страх» (см.: Сев. пчела, 1830, 7 окт., № 120). О том же упоминает Пушкин в письме к А. Н. Верстовскому (ноябрь 1830 г.): «Скажи Нащокину, чтоб он непременно был жив. 〈...〉 Итак, пускай он купается в хлоровой воде, пьет мяту — и, по приказанию графа Закревского, не поддается унынию» (XIV, 128).

33 В. К. Кюхельбекер замечал: «Наш язык — необыкновенно богатый — в некоторых, хотя и немногих, случаях — и необыкновенно беден. Так, напр., кроме *и* и *но* у нас почти нет союзов, годных в поэзии; самые *а* и *же* редко употребляются» (*Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979, с. 256, запись от 6 июля 1833 г.).

34 Известно, что в «Домике в Коломне» Пушкин в какой-то мере отталкивался от шуточной поэмы Байрона «Беппо», в которой действие (с переодеванием) развивается на фоне венецианского карнавала.

35 Лит. газ., 1830, 25 июля, № 42, с. 47.

36 Полярная звезда на 1825 г. Спб., 1825, с. 142. Пушкин несомненно внимательно читал альманах, и потому нет ничего странного в предположении, что он мог запомнить одну из строф перевода С. Е. Раича, тем более что этот перевод послужил поводом для оживленной полемики о «русской октаве» (см.: Сев. пчела, 1825, 2 апр., № 40, 4 апр., № 41; Сын отечества, 1825, ч. 101, с. 374—389, ч. 102, с. 97—100, 399—405, ч. 103, с. 469).

37 См.: *Semenov J.* Das «Hauschen in Kolomna» in der poetischen Erbschaft A. S. Puskin. Uppsala, 1965, S. 85—86; *Вольперт Л. И.* «Фоблас» Луве де Кувре в творчестве Пушкина. — В кн.: Проблемы пушкиноведения. Л., 1975, с. 102—112. Миф о Геракле и Омфале в этих работах не упоминается. Об обработке мифа древними авторами см.: *Аполлодор.* Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 156.

38 Остафьевский архив, т. 2, с. 177.

39 О том, что Пушкин недолюбливал поэму Тассо «Освобожденный Иерусалим», свидетельствовал М. П. Погодин (см.: Рус. арх., 1882, кн. 3, с. 185).

40 *Тынянов Ю. Н.* Поэтика; История литературы; Кино. М., 1977, с. 826.

41 Действие поэмы «Домик в Коломне» происходит в 1822 г.: «Жила-была вдова, Тому лет восемь...» (V, 85).

42 Как уже упоминалось, Пушкин предполагал издать поэму анонимно и под «первым поэтом» (как бы со стороны) имел в виду себя — в полном соответствии с обвинениями критики в унылости своих последних произведений.

43 Это название лишь однажды употреблено Пушкиным в перечне болдинских произведений, приведенном в письме к П. А. Плетневу

от 9 декабря 1830 г. («Несколько драматических сцен, или маленьких трагедий» — XIV, 133).

[44] Как уже упоминалось выше, октавы «Посвящения» (в переводе В. А. Жуковского) открыли эту строфу для новой русской поэзии. Но главное даже не в этом: вслед за Жуковским до выхода из печати «Домика в Коломне», а также опытов с этой строфой С. П. Шевырева, октава в русской поэзии использовалась исключительно в стихах, воспевающих сладостные воспоминания.

[45] *Гете.* Собр. соч.: В 13-ти т. М., 1947, т. 5, с. 48 (перевод Н. А. Холодковского).

[46] См.: *Аринштейн Л. М.* Пушкин и Шенстон: К интерпретации подзаголовка «Скупого рыцаря». — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980.

[47] См.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина 1830-х годов. Л., 1947, с. 206.

[48] Замечено, что через все болдинские драматические сцены проходит тема пира как высшего наслаждения жизнью (см.: *Устюжанин Л.* Маленькие трагедии. М., 1974, с. 49). Это один из лирических полюсов драматического цикла, другим служит образ черного человека, т. е. тема смерти.

[49] О возникновении и реальном содержании этой легенды см.: *Пушкин.* Полн. собр. соч. ⟨Л.⟩, 1935, т. 7, с. 525—530 (комментарий М. П. Алексеева).

[50] «Пир во время чумы» представляет собою довольно точный перевод (за исключением песни Мери и гимна чуме) отрывка из пьесы английского драматурга Вильсона «Чумной город», в тексте которой содержится точное указание на время пира: «Ночь на воскресенье».

[51] *Гете.* Собр. соч.: В 13-ти т., т. 5, с. 47—48.

[52] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2, с. 195.

[53] См.: *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы «Анджело». — В кн.: Пушкинский сборник. Псков, 1973; *Мейлах Б. С.* Талисман: Книга о Пушкине. 2-е изд. М., 1984, с. 117—127. Иной точки зрения придерживается Г. П. Макогоненко: «Пафос поэмы в стремлении подорвать легенду о спасительности для государства и народа режима просвещенной монархии» (*Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 121). Ср. мнение дореволюционного исследователя, увидевшего во взаимоотношениях Дука и Анджело попытку «решить психологическую загадку» — «объяснить исключительное расположение и безграничное доверие кроткого, мягкого и рыцарски благородного Александра I к честному и преданному, но суровому, грубому и прямолинейному исполнителю законов Аракчееву» (*Черняев Н. И.* Критические статьи и заметки о Пушкине, с. 163).

[54] *Левин Ю. Д.* Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1974, т. 7, с. 81.

[55] По словам С. М. Бонди, «поэма является прекрасной, высокохудожественной стилизацией итальянской новеллы эпохи Возрождения» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. М., 1974, т. 3, с. 464).

[56] Сведения о Джиральди Чинтио и его произведениях Пушкин мог почерпнуть из хранившихся в его библиотеке книг: Bibliothèque Universelle des Romans. Paris, 1778, t. 6, p. 198—199 (изложение сюжета об Эпитии); *Ginguené P. L.* Histoire littéraire d'Italie. Paris, 1813, t. 6; Paris, 1819, p. 76 (пересказ того же сюжета).

[57] Итальянская новелла эпохи Возрождения. М., 1957, с. 483.

[58] См.: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер: XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978, с. 182—189.

[59] В поэме «Анджело» Дук также соотносится со сказочным халифом Гаруном-аль-Рашидом.

[60] См.: *Кубачева В. Н.* «Восточная» повесть в русской литературе. — В кн.: XVIII век. М.; Л., 1962, сб. 5.

[61] История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера. Л., 1978, с. 64.

[62] Там же, с. 69—70. Ср. в «Анджело»: «День целый Анджело безмолвный и угрюмый Сидел, уединясь, объят одною думой, Одним желанием ⟨...⟩. Устами праздными жевал он имя бога, А в сердце грех кипел» (V, 114).

[63] История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера, с. 70.

[64] *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Спб., 1818, т. 7, с. 195—196.

[65] История в Энциклопедии Дидро и д'Аламбера, с. 69—70.

[66] *Куницын А.* Право естественное. Спб., 1878, с. 109.

[67] *Айхенвальд Ю.* Пушкин. 2-е изд. М., 1916, с. 144.

[68] *Нусинов И. М.* Пушкин и мировая литература. М., 1941, с. 371.

[69] *Лотман Ю. М.* Идейная структура поэмы «Анджело», с. 11.

[70] *Монтескье Ш.* О существе законов. М., 1810, ч. 2, с. 141.

[71] *Куницын А.* Право естественное, с. 100.

[72] См.: Декабристы в Сибири: «Дум высокое стремленье». Иркутск, 1975, с. 71.

[73] Декабристы в воспоминаниях современников. Л., 1980, т. 1, с. 168.

[74] Декабристы в Сибири..., с. 335.

[75] В статье Б. В. Томашевского «Генезис „Песен западных славян"» (см.: *Томашевский Б. В.* О стихе. Л., 1929, с. 77—93) «Песни...» рассматриваются в контексте опытов Пушкина с народным стихом; в статье Ф. Я. Приймы «Из истории создания „Песен западных славян" А. С. Пушкина» (см.: Из истории русско-славянских литературных связей XIX в. М.; Л., 1963, с. 95—123) — в контексте славистических интересов поэта (в последней работе см. сводку различных точек зрения о времени создания цикла).

[76] См.: *Воробьев В. П.* К вопросу о времени создания А. С. Пушкиным «Песен западных славян». — Учен. зап. Сарат. гос. ун-та, 1957, т. 6, с. 62—64. Датировка цикла 1828 г., предложенная в этой статье, нам представляется недоказанной.

[77] 17 августа 1833 г.

[78] См.: Пушкин и его современники. Л., 1927, вып. 31—32, с. 41—42.

[79] Моск. телеграф, 1832, ч. 46, № 13, с. 74.

[80] Телескоп, 1832, № 12, с. 517—518.

[81] *Fortis A.* Viaggio in Dalmazia. Venezia, 1774, v. 1—2.

[82] См.: Телескоп, 1832, № 12, с. 517—518.

[83] Из одиннадцати «Песен...», заимствованных Пушкиным из Мериме, Г. Д. Владимирский пять относил к точным переводам, одну — к вольным переводам и четыре — к переводам-переделкам (см.: *Владимирский Г. Д.* Пушкин-переводчик. — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939, т. 4—5, с. 318—319). Эта классификация очень условна. Собственно, кроме стихотворения «Конь», все остальные пушкинские переводы вполне точны, с обычной для него тенденцией к сокращению.

[84] Можно указать лишь на два подобных случая — «Анджело» (переделка из Шекспира, 535 строк) и «Пир во время чумы» (перевод из Вильсона, 540 строк). Отметим, что «Пир...» включен в собственно пушкинский цикл «Опыт драматических изучений» наряду с мистифи-

кациями переводов («Скупой рыцарь» и первоначально «Моцарт и Сальери»). Тот же принцип, по сути дела, прослеживается и в «Песнях...».

[85] Ср. в кн.: Пушкин: Письма последних лет. 1834—1837. Л., 1969, с. 77, 81, где два варианта напечатаны как две разные записки, что, на наш взгляд, неправильно.

[86] См.: *Петрунина Н. Н.* «Д. В. Давыдову» («Тебе, певцу, тебе, герою...»). — В кн.: Стихотворения Пушкина 1820—1830-х годов. Л., 1974, с. 362—365. Заметим попутно, что написанное перед началом стихотворения «Менко Вуич грамоту пишет» слово, читаемое обычно как «Mad⟨?⟩» (см.: *Модзалевский Л. Б., Томашевский Б. В.* Рукописи А. С. Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме. М.; Л., 1937, с. 91), следует, вероятно, читать: «Мен⟨ко Вуич⟩» или же «Ми⟨лош⟩», т. е. как предполагаемое название стихотворения.

[87] См.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 378.

[88] Стихотворение «Менко Вуич грамоту пишет» сюжетно связано с одиннадцатой и двенадцатой песнями цикла. Стихотворение «Что белеется на горе зеленой?» — начало перевода знаменитой сербской народной баллады «Хасанагиница», которая является единственным подлинно народным произведением в «Гузле» (здесь она названа «Грустной балладой о благородной супруге Асанаги»); имеется она и в собрании В. Караджича. Песня «— Не видала ль, девица» — перевод из Караджича (см.: *Чернышев В.* А. С. Пушкин и сербские и русские народные песни. — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1948, вып. 2, где на с. 160 приведен сербский текст песни).

[89] Может быть, вначале для этого цикла предназначались переведенные из Мицкевича в 1833 г. «Будрыс и его сыновья» и «Воевода»?

[90] *Елизарова М.* Мериме и Пушкин. — Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та, каф. истории всеобщей лит., 1938, вып. 4, с. 73.

[91] У Мериме в данном случае упоминается Фома — едва ли это не сознательное повторение имен (наряду с Радивоем), названных в песне «Видение Фомы II» (вероятно, с целью подчеркнуть нелогичность фольклорных преданий).

[92] См.: *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 289—294.

[93] Ср.: «Слово „вурдалак" представляет собою вариант термина, образованного из двух слов: „волк" и „длака" (шерсть, кожа) ⟨...⟩ но у восточных славян оно означает не „упыря", а людей-оборотней: превращающихся по желанию в волков» (*Кагаров Е. Г.* Этнографические мотивы в поэзии А. С. Пушкина. — Сов. этнография, 1937, № 1, с. 58).

[94] Пушкину совершенно не важна также тема религиозного различия западных славян. По этой причине, надо полагать, не была включена в цикл баллада «Хасанагиница», над которой Пушкин начал работать в конце 1834 г. и в которой повествуется о боснийцах-мусульманах.

[95] *Вольтер.* Избранные страницы. Спб., 1913, с. 98.

[96] Исторически — Степан Томашевич, наследовавший своему отцу Степану Томашу (1443—1461) и погибший в 1463 г. (см.: История Югославии. М., 1963, т. 1, с. 135—136).

[97] Этот эпитет (подчеркнуто нами, — *С. Ф.*) вызывает в памяти древнерусского князя Святополка Туровского (ок. 980—1019), получившего прозвище Окаянный за убийство в междоусобной борьбе своих братьев — Бориса Ростовского, Глеба Муромского и Святослава Древлян-

ского. О Святополке Окаянном написаны стихи К. Ф. Рылеева, П. Шкляровского и В. К. Кюхельбекера. Надо полагать, сближение Радивоя со Святополком намечено Пушкиным намеренно.

[98] Подчеркнем, что у Пушкина оба эти стихотворения сближены по сравнению с «Гузлой» (где они занимают соответственно третье и четырнадцатое места), а поэтому и более сюжетно связаны; между ними помещено лишь одно стихотворение — о трагической ошибке Янко Марнавича, убившего названного своего брата и искупившего свой грех.

[99] Карагеоргий по приезде в Россию жил с семьей в Хотине; Пушкин, вероятно, встречал его дочь, которой посвятил одно из первых своих романтических стихотворений «Дочери Карагеоргия» (1820) (см.: *Трубицын Н.* Два сербских юнака в изображении Пушкина. — В кн.: Пушкин и его современники. Пг., 1917, вып. 28; *Благой Д. Д.* Два стихотворения Пушкина о Георгии Черном. — В кн.: Славяне и Запад. М., 1975; *Двойченко-Маркова Е. М.* Пушкин в Молдавии и Валахии. М., 1978, с. 67—75).

[100] В 1838 г. Милош Обренович, потерпевший поражение в борьбе за власть, отрекся от княжеской короны и покинул Сербию. В 1842 г. Скупщина избрала князем сына Карагеоргия Александра, не обладавшего, однако, ни умом, ни волей своего славного отца.

[101] А. С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 1, с. 314.





Глава 5

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ 1834—1837

1

О незавершенности творческого пути Пушкина, неисчерпанности его художественных исканий свидетельствуют многие оставшиеся в его черновиках планы и замыслы разнообразных по тематике и разножанровых произведений (среди них, начиная с 1834 г., совершенно отсутствуют произведения больших стихотворных форм). Роман «Русский Пелам», «Сцены из рыцарских времен», «История Петра», да и сам пушкинский журнал «Современник», только начаты.

Качество незавершенного, насильственно оборванного явления можно определить, очевидно, лишь по наметившейся господствующей тенденции его развития. Такой тенденцией пушкинских художественных интересов середины 1830-х гг. стал документализм. В эти годы Пушкин не только много работает над историческими трудами, но и создает своеобразный жанр «краткого изложения» чужого произведения, не обязательно художественного («Записки бригадира Моро де Бразе. . .», «Джон Теннер», «Песнь о полку Игореве», «Описание земли Камчатской»); снова начинает вести дневник и обдумывать планы автобиографических записок, одновременно побуждая своих современников, даже далеких от литературы, к созданию мемуаров; имитирует художественные произведения под документ в «Путешествии в Арзрум» (непосредственность «путевого дневника» здесь лишь своеобразный художественный прием) и в «Капитанской дочке» («семейные записки» издаются в «Современнике» анонимно). В последнем случае эта имитация очевидна, но вспомним, что подобный прием в «Последнем из свойственников Иоанны д'Арк» мистифицировал многие поколения читателей, вплоть до наших времен.

«Работа поэта, а затем и прозаика, — справедливо отмечает Ю. Н. Тынянов, — все больше сталкивает Пушкина с документом. Его художественная работа не только питается резервуаром науки, но и по возникающим методологическим вопросам близка к ней. Отсюда — диалектический переход на материал как на таковой. ⟨...⟩ Пушкин постепенно, но неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности, к широкому раскрытию пределов литературы, к включению в нее и научной литературы. С этим совпадало и изменение авторского лица. Все более вырисовывавшаяся в его художественно-прозаической работе нейтральность авторского лица, лицо автора-издателя материалов, будучи явлением стиля, постепенно перерастало свою чисто стилистическую, внутренне-конструктивную функцию».[1]

Это глубокое, недостаточно еще оцененное в пушкиноведении наблюдение Ю. Н. Тынянова нуждается, однако, в некотором уточнении. Нельзя согласиться с тем, что Пушкин «неукоснительно шел к концу своей литературной деятельности». Пушкинские замыслы не иссякали. Несколько лет продолжалась напряженная работа над романом «Капитанская дочка». Да и многие другие произведения Пушкина последних лет, теряющиеся ныне в томе «критики и публицистики», скрывают свое художественное качество, хотя в принципе, конечно, едва ли можно противопоставлять рассказ и повесть художественному очерку (будь то путевые записки, литературная обработка чужих мемуаров или публицистический памфлет).

В сущности, речь и здесь должна идти о всеобъемлющем принципе пушкинского творчества (вызревшем прежде всего в его поэзии), давно обозначенном в критике как «протеизм». В дружеском послании Пушкина его собственный голос обогащается живой интонацией адресата. В пушкинском подражании поэт лишь стилизует произведение под перевод, открывая грань соприкосновения собственных художественных исканий с миром иного художника. Таким же образом бесхитростно передавая содержание «Записок бригадира Моро де Бразе...», например, писатель не просто излагает чужой материал, но по-своему его компонует и акцентирует его своеобразие, воссоздавая вместе с тем и социально-психологический облик самого рассказчика.[2]

Своеобразие документального реализма Пушкина ярко раскрывается в его драматургических замыслах последних

лет. В центре только одного из этих замыслов стоит лицо историческое (точнее легендарное) — известная из хроники XIII в. дочь «честного ремесленника», которая под видом мужчины училась в университете, стала настоятелем монастыря, а впоследствии и папой римским («Папесса Иоанна»). В «Сценах из рыцарских времен» легендарный изобретатель пороха, средневековый алхимик Бертольд Шварц и книгопечатник Фауст (исторический Фуст, ученик Гутенберга) — персонажи эпизодические. Судя по дошедшему до нас плану драмы о сыне палача и наброску одной из ее сцен («От этих знатных господ. . .»), в этом произведении вообще нет исторических лиц.

Важно подчеркнуть и определенное тематическое единство последних драматургических замыслов Пушкина. Построенные на материале западно-европейского средневековья, все они намечались в виде драматических хроник, показывающих жизнь различных социальных слоев, но в центре пьес — судьба героя, который из социальных низов «выходит в люди».

Характеризуя стиль «Сцен из рыцарских времен», С. М. Бонди пишет: «Для его пьесы, дающей в тесных пределах драмы большое историческое обобщение, оказались непригодными усвоенные им для „Бориса Годунова" приемы шекспировской драматургии. Вместо постепенного развития действия, строящегося из отдельных, подчас контрастирующих деталей, — в „Сценах" у Пушкина сконцентрированное, стремительное движение, от сцены к сцене ведущее к развязке. Основная интрига пьесы, выражающая ее историческую идею, просто и отчетливо, почти схематически, выражена в двух образах, приобретающих характер символов: железные латы рыцарей, о которые разбивается натиск вассалов, и порох, взрывающий феодальный замок 〈...〉. Действующие лица драмы также обрисованы резко, определенно. Каждый персонаж — носитель определенного социального содержания, почти социальный символ».[3]

Устремленность писателя к документальным жанрам в прозе в частности к неофициальным запискам исторических лиц и мемуарам современников, была явлением того же порядка. Документализм Пушкина был прежде всего чертой его творческого, художественного метода, гуманистического по самой своей природе.

«Как жаль, — писал Пушкин в 1835 г., — что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию

было бы делом его друзей: но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов» (VIII, 462). Подлинный, исторический смысл этого горького высказывания проясняется в словах, написанных Пушкиным чуть выше: «Люди верят только славе и не понимают, что между ими может находиться какой-нибудь Наполеон, не предводительствующий ни одною ротою, или другой Декарт, не напечатавший ни одной строчки в „Московском телеграфе“» (VIII, 461).

Та же мысль звучит в стихотворении 1835 г. «Полководец», обнажающем суетное пристрастие суда современников, противоречие между официальной и подлинной историей. В последних строках стихотворения обнаруживается позиция поэта, высшая мера его документализма:

О люди! жалкий род, достойный слез
и смеха!
Жрецы минутного, поклонники успеха!
Как часто мимо вас проходит человек,
Над кем ругается слепой и буйный век,
Но чей высокий лик в грядущем поколенье
Поэта приведет в восторг и умиленье!

(III, 380)

Правда истории — а именно к ней прорывается поэт сквозь суетный суд молвы и фальшь официального документа — это не только научная истина, но и благодарная человеческая память.

Коренное преобразование художественной системы Пушкина в середине 1830-х гг. не могло не отозваться в его поэзии. Она приобретает преимущественно медитативный характер. Было бы странным, если бы из круга поэтических размышлений исчезли те проблемы, которые волновали Пушкина-прозаика (беллетриста, историка, публициста, критика). Легче всего обнаружить эту связь в публицистических стихотворениях Пушкина («На выздоровление Лукулла», «Пир Петра Первого», «Он между нами жил»), но не они определяют пафос поздней пушкинской лирики.

При осмыслении общих черт пушкинской лирики последних лет мы должны помнить о том, что поэт в это время только начал вырабатывать новую поэтическую систему.

«Реалии поздней лирики Пушкина, — замечает Л. Я. Гинзбург, — в подавляющем большинстве случаев принадлежат сельской жизни, объемлющей бытие народное, кре-

стьянское и бытие того связанного с деревней дворянского слоя, из которого вышел Пушкин и в котором он видел самую прогрессивную силу тогдашней России».[4]

Думается, это верное наблюдение следует истолковать несколько шире, обратившись к центральному произведению Пушкина этой поры, к роману «Капитанская дочка». В истории Шванвича внимание писателя привлекла обнаружившаяся в ней поистине вечная для всей русской реалистической литературы коллизия поисков реальных путей преодоления социального и духовного раскола нации. Однако недаром первоначальный замысел романа был впоследствии существенно изменен. Шванвич не годился в герои такого романа потому, что он был дворянином-отщепенцем, духовно чуждым тому социальному движению, к которому он примкнул, спасая свою жизнь. Но в окончательном тексте произведения первоначальный замысел вовсе не выцвел. Оставшиеся в разных станах герои, Петр Гринев и Емельян Пугачев, нашли тем не менее общий язык, почувствовали коренное духовное родство, при всей противоположности своих классовых интересов. Обстоятельства, определившие эту «странную дружбу», были, конечно, исключительными, но именно в них обнаружились — в повседневности отринутые — центростремительные силы нации. В исследовательской литературе уже отмечалось, что в образной структуре романа, при всей исторической точности воспроизведения эпохи восстания Пугачева, обнаруживаются черты народной волшебной сказки, своеобразной утопии.[5]

С тем же кругом размышлений связаны многие пушкинские стихотворения последних лет. В это время в поэзии Пушкина настойчиво разрабатывается тема странника («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит», «Странник», «Вновь я посетил. . .», «Родрик», «Из Пиндемонти», «Когда за городом, задумчив, я брожу»). Но наряду с мотивами опрощения, порыва «в обитель дальную трудов и чистых нег» (III, 330), от привычной культуры и социального бытия к бытию естественному, природному, — нельзя не заметить в поэзии Пушкина тех лет и тенденции, в чем-то противоположной. Мы имеем здесь в виду усиление интереса Пушкина к антологическому жанру, т. е. к фонду общемировой культуры. В сущности, и здесь поэт обращается к гармоническому миру естественных чувств, но артистически преображенному, ни в коей степени не опрощенному.

«В своей поздней лирике, — справедливо полагает Л. Я. Гинзбург, — Пушкин создает напряженное взаимодействие между вечными символами и вещами, как бы впервые увиденными, только что пришедшими из действительности».[6] Думается, что это «напряженное взаимодействие» обусловлено не вполне еще осуществившимся стремлением к синтезу естественного бытия и культуры, в равной степени противопоставленных современному социально-политическому укладу.

Полнее всего этот синтез выразился в последнем лирическом цикле Пушкина.

2

Последний лирический цикл Пушкина (называемый также «каменноостровским циклом») открыт в пушкиноведении сравнительно недавно, менее тридцати лет назад. В последние годы интерес к нему не ослабевает. Высказанные к настоящему времени гипотезы о возможном составе цикла требуют взаимной корректировки.

На цифровые пометы, имеющиеся в части автографов стихотворений Пушкина 1836 г., впервые обратил внимание М. Л. Гофман, который считал, что «цифра III в рукописи стихотворения „Подражание италиянскому" указывает на предположение Пушкина напечатать его в „Современнике" (II — «Отцы пустынники»)».[7] Ему же принадлежит предварительное объяснение «странного названия» другого пушкинского стихотворения, напечатанного П. В. Анненковым в 1857 г. «Мы полагали всегда, — отмечал М. Л. Гофман, — что странное название „Из VI Пиндемонте" основано на плохом чтении „Из И⟨пполита⟩ Пиндемонте", но в рукописи действительно поставлено „VI" (может быть, эта цифра имеет такое же значение, как и III перед «Как с древа сорвался» или II перед «Отцы пустынники и жены непорочны»)».[8] Впоследствии эта догадка была убедительно обоснована академиком М. Н. Розановым. «У меня, — писал он, — возникло два предположения: 1) Пушкин хотел показать, что имел в виду шестую sermone Пиндемонте. ⟨...⟩ 2) Римской цифрой VI Пушкин обозначил лишь порядок, в котором группа его стихотворений должна была быть напечатанной (вероятно, в «Современнике») ⟨...⟩. В настоящее время, познакомившись с подлинною рукописью ⟨...⟩ я пришел к выводу, что именно так дело и обстояло. В рукописи легко отличить два

разных почерка и различные чернила. Правильным, ясным почерком и довольно бледными чернилами поставлена цифра VI и написано все стихотворение, без обозначения, откуда оно заимствовано. ⟨...⟩ Затем другими чернилами (более черными) и более мелким почерком сделаны исправления в тексте. ⟨...⟩ Совершенно такими же чернилами и таким же почерком под цифрой VI поставлено в скобках: (из Alfred Musset). Совершенно ясно в рукописи видно, что, зачеркивая Alfred Musset, Пушкин, за неимением места, вынужден был написать „Пиндемонте" вправо от цифры VI и этим ввел в заблуждение всех издателей».[9]

Более двух десятилетий спустя был обнаружен автограф стихотворения «Мирская власть» с пометой «IV», и тогда Н. В. Измайлов впервые высказал предположение о том, что в данном случае мы имеем дело с последним лирическим циклом Пушкина.[10] Выводы Н. В. Измайлова, получившие широкое признание, тем не менее разделяются не всеми исследователями. Так, академик М. П. Алексеев считал, что «цель, которую ставил себе Пушкин, определяя цифровую последовательность известных нам четырех стихотворений, в точности неизвестна».[11] В самом деле, для того чтобы гипотеза Н. В. Измайлова получила основательное подтверждение, необходимо было обнаружить некий единый лирический «сюжет» цикла.

В последнее время В. П. Старк убедительно выявил логику, определяющую последовательность трех пронумерованных Пушкиным стихотворений: II. «Отцы пустынники и жены непорочны»; III. «(Подражание италиянскому)»; IV. «Мирская власть». «Поскольку три стихотворения цикла, — указывает исследователь, — внешне связаны религиозно-христианской символикой и преданиями, то именно в этой сфере представляется вполне вероятной и их внутренняя, смысловая связь. Анализ цикла с такой точки зрения дает возможность утверждать наличие в нем композиционно-сюжетной последовательности, которая в свою очередь обусловливает и тематическое, смысловое его развитие.

В цикле можно проследить сквозной сюжет, связанный с событиями Страстной недели Великого поста. В первом стихотворении, как мы выяснили, Пушкин сам называет время действия: „дни печальные Великого поста" ⟨...⟩ молитва Ефрема Сирина используется в великопостном служении, причем последний раз в среду. ⟨...⟩ Следующее

стихотворение цикла „Как с древа сорвался предатель ученик" ⟨...⟩ несомненно связано с четвергом Страстной недели. Именно в четверг, в ночь после среды, Иуда Искариот поцелуем указал стражникам на Христа. ⟨...⟩ Дальнейшим развитием темы является третье стихотворение цикла — „Мирская власть". ⟨...⟩ Согласно Евангелию, Христос скончался в пятницу. Стихотворение, таким образом, композиционно следует за воспоминанием о четверге — дне предательства Иуды».[12]

Однако при такой трактовке цикла в него совершенно не вписывается стихотворение «Из Пиндемонти», лишенное религиозно-христианской символики и никоим образом не соотносящееся с событиями Страстной недели.

Более десяти лет назад было высказано предположение, что пушкинскую помету на беловом автографе «Из Пиндемонти» следует читать не как «VI», а как «№ I».[13] Возражая на это, В. П. Старк пишет: «Обращение к автографу стихотворения и анализ особенностей почерка Пушкина в написании латинской буквы N, которой обозначается номер, заставляет придерживаться традиционного прочтения. Кроме того, над другими стихотворениями цикла Пушкин не ставит перед цифрами обозначения номера. Следует учесть и то, что перед римскими цифрами, как правило, обозначение номера не ставят».[14]

Однако анализ почерка Пушкина в данном случае нужно вести не относительно «латинской буквы N», а относительно знака «№».[15] Что же касается пушкинского начертания цифры V, то в беловых автографах поэта она никогда не похожа ни на №, ни на латинское N. Об этом свидетельствуют беловые автографы онегинских глав, «Анджело» и «Домика в Коломне» и других рукописей. Собственно, достаточно взглянуть на начертание цифры «IV» в автографе «Мирской власти», чтобы все сомнения на этот счет отпали, а ведь в данном случае, по тонкому замечанию Т. Г. Цявловской, Пушкин сначала написал цифру «V» и лишь потом поставил перед ней «I».[16]

При непредубежденном взгляде на автограф «Из Пиндемонти» цифровая помета в нем скорее прочитывается как «№ I», чем как «VI», но в данном случае дает себя чувствовать давняя издательская традиция. Можно понять, почему П. В. Анненков предпочел прочесть «VI», а не «№ I». Не поняв последовательности записи пометы и заголовка «Из Пиндемонти», он сконструировал «странное название», предполагая, вероятно, что Пушкин обратился к ка-

кому-то циклу итальянского поэта, избрав для перевода шестое по порядку произведение. Заголовок «Из № I Пиндемонти» был бы еще более неуклюжим. В дальнейшем под анненковским заголовком стихотворение и печаталось. Восстановление М. Н. Розановым подлинного пушкинского заглавия не коснулось цифровой пометы (с этого времени стихотворение попросту стало печататься без нее), а само объяснение курьеза закрепило в памяти пушкинистов традиционную цифру «VI».

Правда, в отличие от цифровой пометы «№ I», все остальные стихотворения Пушкин обозначил без использования знака №, но это психологически объяснимо: замысел цикла мог возникнуть у Пушкина после того, как было написано стихотворение «Из Пиндемонти» (тогда на поле и было помечено: № I). Другие же стихотворения писались, в соответствии с общим замыслом, несколько позже.[17]

Само собой разумеется, графическая экспертиза в данном случае не может не учитывать литературоведческого анализа композиции последнего лирического цикла Пушкина. Если цифровую помету на автографе читать как «VI», то для подтверждения традиционного ее толкования нам не только приходится уповать на находку автографов стихотворений Пушкина с пометами «I» и «V», но и отвергать плодотворную гипотезу В. П. Старка, обосновавшего давно искомую композиционно-сюжетную последовательность цикла. Стихотворение «Из Пиндемонти» (под № VI) не может по своему смыслу занимать то место, на котором должно стоять произведение на тему «Воскресение».

Основная сложность в трактовке «каменноостровского цикла» заключается в том, что на фоне всего остального пушкинского творчества последних лет, обладавшего ярко выраженной публицистической направленностью и складывавшегося под знаком исторических и журнальных интересов поэта, анализируемые стихотворения в целом прямо не обнаруживают своего актуального содержания, — наоборот, казалось бы, выражают стремление возвыситься над «суетой жизни», тем самым вроде бы подтверждая неоднократно в пушкиноведении заявлявшуюся концепцию «двух Пушкиных», суетного человека и небожителя.

Между тем уже М. Л. Гофман и М. Н. Розанов предполагали, что цифры на автографах означали намерение Пушкина напечатать эти стихотворения (в намеченной

«Мирская власть». Беловой автограф. 1836 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 1747.

последовательности) в своем журнале «Современник». В самом деле, в июне-июле 1836 г. Пушкин отдавал ему все силы.

Предыдущий, второй том «Современника» (ценз. разр. — 30 июня 1836 г.), который готовился почти без его участия (здесь напечатаны только две пушкинские статьи — о российской и французской академиях), окончательно подтвердил ту печальную истину, что журнал не

«Из Пиндемонти». Беловой автограф. 1836 г.
ИРЛИ, Рукописный отдел, ф. 244, оп. 1, № 236.

расходился. Напечатанные «двойным заводом» (2400 экз.) два первые тома «Современника» не покрыли издательских расходов, — следующий том был издан тиражом, вдвое меньшим.

Живя на даче Каменного острова, Пушкин все лето был занят подготовкой третьего тома. Здесь были напечатаны три его стихотворения («Полководец», «Родословная моего героя», «Сапожник»), «Отрывок из неизданных записок дамы» и исторические анекдоты екатерининского царствования, статьи «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», «Вольтер», «Джон Теннер», антикритика на «Историю пугачевского бунта» и три рецензии. Мы знаем также, что для этого тома Пушкиным готовилась, но была задержана цензурой статья «Александр Радищев».

Давно замечено, что через все номера «Современника» проходит несколько ведущих тем, объединяющих ряд публикаций, — прежде всего тема войны 1812 г. и декабристская тема, трактуемая, по необходимости, аллюзионно (первый номер журнала открывался стихотворением Пушкина «Пир Петра Первого»). В четвертом выпуске «Современника» (ценз. разр. — 11 нояб. 1836 г.) будет отмечена двадцатипятилетняя годовщина основания Лицея. Об этом напомнит дата «19 октября 1836 г.» под напечатанным анонимно романом Пушкина «Капитанская дочка» (как и царскосельский эпизод в конце романа) и очерк А. Н. Муравьева «Вечер в Царском Селе»; к той же теме, несомненно, тяготело и прямо с Лицеем не связанное стихотворение Е. А. Баратынского «Князю Вяземскому», воссоздающее судьбу пушкинского поколения:

Куда вы брошены судьбами,
Вы, озарившие меня
И дружбы кроткими лучами,
И светом высшего огня?
Что вам дарует провиденье?
Чем испытует небо вас?
И возношу молящий глас:
Да длится ваше упоенье,
Да скоро минет скорбный час! ..[18]

Третий номер журнала должен был выйти в конце лета 1836 г. Именно для него Пушкин берег написанную еще весной статью «Александр Радищев» — о «бунтовщике хуже Пугачева», приговоренном к ссылке в 1790 г., возвращенном из Сибири в 1796 г. и окончательно освобожденном

в марте 1801 г., спустя десять с лишним лет со времени приговора.

Вероятно, Пушкин думал при этом (и надеялся пробудить воспоминание читателей) о других «бунтовщиках» — декабристах. Летом 1836 г. исполнялась десятилетняя годовщина последнего акта декабристской трагедии: 1 июня 1826 г. был учрежден Верховный суд, 13 июля состоялась казнь, на следующий день отслужили очистительный молебен на Петровской (Сенатской) площади,[19] с 21 июля осужденных начали партиями отправлять к месту заключения, 24 июля выехала вслед за мужем в Сибирь первая из жен-подвижниц, Е. И. Трубецкая.

Приберегая для третьего выпуска журнала статью о Радищеве, Пушкин предусмотрел, чтобы ведущая тема варьировалась и в других материалах номера. Отголоски ее можно усмотреть в статьях самого поэта, посвященных Вольтеру и полемике с Лобановым.

В высшей степени примечательна помещенная в третьем выпуске «Современника» пушкинская рецензия на новый перевод книги Сильвио Пеллико «Об обязанностях человека», представляющая собою факт беспрецедентный в журнальной практике: рецензия не просто была опубликована до выхода книги из печати, но полностью потом вошла в отрецензированную книгу — в предисловие переводчика.[20] Вполне очевидно, что Пушкин спешил неспроста: нужно было именно летом 1836 г. возбудить общественный интерес к личности итальянского поэта и драматурга С. Пеллико, который ровно десять лет провел в тюрьмах по обвинению в принадлежности к организации карбонариев и был выпущен повелением австрийского императора Франца I на свободу досрочно (по приговору суда ему оставалось отбывать наказание еще в течение пяти лет).

Именно эта рецензия, на наш взгляд, дает ключ к последнему циклу Пушкина, который, по-видимому, также первоначально предназначался для третьего тома «Современника».

Естественное сопоставление стилизованной под евангельские проповеди книги итальянского страдальца с самими этими проповедями проводится в начале рецензии, после чего говорится следующее: «Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получа свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, — прочли умилительные размышле-

ния, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства» (XII, 99). Пушкин недаром обращает внимание читателей на предыдущую книгу С. Пеллико «Мои темницы», вышедшую в русском переводе в начале 1836 г.[21] Она благополучно миновала российскую цензуру, так как была наполнена благочестивыми рассуждениями, но вместе с тем скупой рассказ-констатация об участи заключенного неизбежно вызывал в памяти образы декабристов, томящихся в «мрачных пропастях земли».[22]

Сама же евангельская тональность отрецензированной Пушкиным книги С. Пеллико была далеко не случайной. «Требование стремиться к моральному совершенствованию, предъявляемое каждому карбонарию, — пишет современный историк, — неразрывно связано с культом Иисуса Христа. Карбонариям внушалась мысль, что Иисус Христос, великий мастер Вселенной, являлся первым карбонарием и покровителем карбонарского общества. ⟨...⟩ Посвящаемый исполнял роль Христа. Связанного веревками, его вели к Пилату — великому мастеру венты. Пилат, в соответствии с библейской легендой, посылал Иисуса на суд к Кайяфе, тот — к Ироду. Наконец, судьба Христа передавалась в руки народа. ⟨...⟩ „Да будет распят“, — требовал народ и заставлял посвящаемого нести крест на Голгофу. Лишь там ему даровали пощаду, после чего он становился на колено и произносил клятву».[23]

Несомненно, у Пушкина судьба С. Пеллико должна была вызывать воспоминания прежде всего о В. К. Кюхельбекере. Достаточно сказать, что переводчиком книги «Об обязанностях человека» был близкий к семье Кюхельбекера С. Н. Дирин, передававший письма последнего к родным для чтения Пушкину.[24] В мае-июне 1836 г. (10 июня Кюхельбекеру исполнилось 40 лет) Пушкин сам написал лицейскому товарищу в Баргузин.[25] Пушкину несомненно была хорошо понятна религиозная экзальтация Кюхельбекера, охватившая его в тюрьме. Характерно, что в день своего тридцатидевятилетия он читает «подражание Христу»,[26] т. е. книгу, которую Пушкин вспоминает в своей рецензии на перевод Дирина («В позднейшие времена неизвестный творец книги „О подражании Иисусу Христу“, Фенелон и Сильвио Пеллико в высшей степени принадлежат к сим избранным, которых ангел господний приветствовал именем *человеков благоволения*» — XII, 99). Ведущим в тюремной лирике Кюхельбекера стал мотив духовного возрождения падшего человека, как правило

развитый в образах, почерпнутых в Ветхом и Новом заветах.[27]

По-видимому, как в рецензии на книгу С. Пеллико, так и в стихотворениях «каменноостровского цикла», мысль о декабристах у Пушкина прежде всего была связана с воспоминаниями о «брате ⟨...⟩ по музе, по судьбам» — Кюхельбекере.

Высказанные выше соображения помогают понять актуальный смысл «каменноостровского цикла» Пушкина (голос современника постоянно в цикле чувствуется), повествующего о «крестном пути» человека, поэта. Пушкинскому поколению довелось эту тему пережить как глубоко личную. В равной степени она была близка и Сильвио Пеллико, и Вильгельму Кюхельбекеру, и Александру Пушкину.

Прежде всего становится понятным, почему первое место в цикле занимает стихотворение «Из Пиндемонти». Отметим, что ориентация в заголовках стихотворений на итальянские литературные источники перекликалась с рецензией на книгу итальянского карбонария: и И. Пиндемонти (1753—1828), и не названный в третьем стихотворении Ф. Джани (1760—1820) [28] — старшие современники С. Пеллико.

В первом стихотворении цикла заметно акцентировано слово «права» (начальная строка: «Не дорого ценю я громкие права. . .»; центральная строка: «Иные, лучшие мне дороги права. . .»; концовка: «Вот счастье! вот права. . .» — III, 420). Вероятно, тема этого стихотворения возникла в представлении Пушкина по констрасту с названием книги С. Пеллико «Об обязанностях человека». Обычно считается, что в стихотворении «Из Пиндемонти» Пушкин проповедует «полную свободу мыслящей человеческой личности — в данном случае личности поэта — от всякой системы и всякой власти», «независимость, высокое сознание своего личного достоинства, доведенное до отрицания всяких общественных обязанностей».[29] Но такая трактовка не учитывает особой тональности как этого, так и последующих стихотворений цикла. Оно вдохновлено не проповедью элитарности «мыслящей личности», напротив, оно страстно утверждает первейшее, незыблемое право (без которого все остальные «громкие права» фиктивны) *каждого человека* на физическую и духовную свободу. Стихотворение написано словно от лица узника, лишенного прав:

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам...

(III, 420)

Независимость и самоценность нравственной жизни человека здесь утверждается с позиций наивного, естественного взгляда на мир. Именно такой взгляд был отправным в просветительской доктрине естественного права, главным своим началом считающей следующий тезис: «Человек имеет право на все деяния и состояния, при которых свобода других людей по общему закону разума сохранена быть может».[30] В статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной» Пушкин писал: «Закон не вмешивается в привычки частного человека, не требует отчета о его обеде, о его прогулках и тому подобном. ⟨...⟩ Закон постигает одни преступления, оставляя слабости и пороки на совесть каждого» (XII, 69). Здесь важна пушкинская оговорка: «частного человека». Наивный взгляд на мир такой оговорки не подразумевает, но именно глазам «простодушного» открывается, как много уродливого содержится в освященных авторитетом закона «правах». Вместе с тем такой наивный взгляд подразумевает не только бескомпромиссное отрицание всех опутавших человека условностей, но и предельную требовательность к себе. В стихотворении «Отцы пустынники и жены непорочны», в сущности, и формулируются обязанности человека, которые позволяют ему жить в мире с собой и другими. Важно подчеркнуть, что здесь говорится о нравственных основах человека «падшего» (ср.: «И падшего крепит неведомою силой» — III, 421), — среди нескольких значений этого слова есть и близкое к понятию «узник». Очевидно, Пушкин помнит биографию «сирского пророка», чей текст воспроизводит; сравним: «Ефрем Сирин, сын земледельца ⟨...⟩ будучи в юношестве безрассудным и раздражительным, но попав случайно в тюрьму по обвинению в краже овец, здесь прозрел, удостоился слышать глас божий и смирился».[31] Не случайно в беловом автографе стихотворения Пушкин рисует молящегося старца, — особенно тщательно при этом прорисовывается кованая решетка на окне кельи (ПД, № 951).

Следующее стихотворение («Подражание италиянскому») может показаться противоречащим по духу предыдущему, где среди главных заповедей морали подчеркивается: «Да брат мой от меня не примет осужденья»

(III, 421). На самом же деле цикл нигде не вступает в противоречие с главной идеей, лежащей в его основе. После проповеди добра, бескомпромиссного и полного, воссоздается картина Зла, воплощенного в предательстве Иуды. Казалось бы, заветы Добра, диктующего обязанность не посягать на свободу человека ни в каких обстоятельствах, развязывают руки Злу и предопределяют его торжество в мире. Однако в соответствии с общим наивным взглядом естественного человека в третьем стихотворении цикла показывается, что Злу положены неодолимые пределы. Оказывается: Зло самодовлеюще и самоисчерпывающе. И дело даже не только в том, что предатель ученик сам осуждает себя на казнь; преступник при этом еще спасается (срывается из петли), но лишь для того, чтобы получить заслуженную награду: предательский поцелуй Иуды предвосхищает лобзание Сатаны — искренний, но и убийственный дар «врага человеческого» предателю.

И вновь по закону контрапункта от рассказа о гибели предателя поэт переходит в стихотворении «Мирская власть» к мучениям праведника, — как и в стихотворении «Из Пиндемонти», но уже на новом уровне обращается он к теме попранной свободы, когда охранительной регламентации подвергается сам символ бескорыстной любви к людям.

Важно понять, что символ веры, спасающей поэта от бездны отчаяния, Пушкин обнаруживает не только в «созданьях искусств и вдохновенья», но и в области народных представлений, противостоящих, в частности, официальной религии. В литературе уже отмечалось, что сюжет стихотворения «Подражание италиянскому» представляет собою контаминацию ряда апокрифических мотивов [32] (в каноническом Евангелии только однажды кратко упоминается, что Иуда «отыде и шед удавися» — Евангелие от Матфея, гл. 27, ст. 129). Правда, в «Деяниях апостолов» встречаются сведения о том, что веревка оборвалась и Иуда потом жил долгие годы, но Пушкин, как мы видели, избирает иную версию легенды.

Столь же апокрифическим является и мотив присутствия у распятия на Голгофе только двух женщин: богородицы и Марии Магдалины. Наоборот, в каноническом рассказе говорится совершенно ясно, что у креста находился сотник, а многие женщины (среди которых были Мария Магдалина и Мария, мать Иакова) стояли поодаль. И только в Евангелии от Иоанна читаем: «Стоях же при

кресте Иисусове мати его и сестра матере его Мария Клеопова и Мария Магдалина. Иисус же, видев матерь и ученика стояща, его же любяще, глагола матери своей: жено, се сын твой» (гл. 19, ст. 25—26), но и здесь далее упоминается о воинах, которые поднесли к губам жаждущего мученика напитанную уксусом губку. Указанный мотив, таким образом, заимствован Пушкиным из апокрифических преданий, в которых излюбленной героиней была богоматерь.[33]

Очевидно, прежде всего именно по этой причине Пушкин отказался от мысли опубликовать последний цикл в журнале «Современник», предвидя непреодолимые цензурные препятствия.

Но значит ли это, что поэт, поставив на стихотворении «Мирская власть» цифру «IV», отказался от продолжения цикла?

Различными исследователями высказывались соображения о том, какие из стихотворений Пушкина (кроме четырех пронумерованных) могли также входить в цикл.

В 1954 г. Н. В. Измайлов предложил на первое место поставить стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный», а на пятое — «Когда за городом, задумчив, я брожу»,[34] — и хотя впоследствии он отказался включать «Памятник» в состав «каменноостровского цикла», многие пушкинисты продолжают разделять эту гипотезу.[35] Что же касается стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу», то предположение Н. В. Измайлова (которому он остался верен) [36] не противоречит выявленному В. П. Старком сюжету цикла. Согласно легенде, тело Христа в пятницу вечером было положено в гроб и находилось там до воскресения.

Н. Н. Петрунина считает, что пятое место в цикле должно занимать сохранившееся в черновике «Из Пиндемонти» четверостишие «Напрасно я бегу к сионским высотам».[37] Т. Т. Савченко допускает, что это стихотворение могло открывать цикл.[38] «Мы согласны, — поправляет Н. Н. Петрунину и В. П. Старк, — что это четверостишие является разрешением проблем, поставленных в стихотворении „Из Пиндемонти", но в таком случае оно может занимать место лишь следом за ним, т. е. под номером семь, завершая цепочку раздумий Пушкина, отразившихся в цикле».[39]

Думается, что в данном случае В. П. Старк не вполне последователен, хотя, на мой взгляд, и отчасти прав.

Стоит только поставить вопрос о том, к каким событиям Страстной недели может тематически тяготеть стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам», чтобы со всей очевидностью убедиться в том, что оно соотносится со «страстями господними»: после тайной вечери смутилась душа Иисуса перед грядущим испытанием («И исшед иде по обычаю на гору Елеонскую: по нем же идоша ученицы его. Быв же на месте, рече им, молитеся, да не внидете в напасть. И сам отступи от них яко вержением камене, и поклонь колена моляшеся. Глаголя: отце, аще волише мимо нести чашу сию от мене...» — Евангелие от Луки, гл. 22, ст. 39—42).

Собственно, молитва Ефрема Сирина, читавшаяся в среду Страстной недели, и была откликом на «страсти господни». Таким образом, первоначально на месте стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны» Пушкин, по-видимому, предполагал поместить другое — «Напрасно я бегу к сионским высотам»,[40] работу над которым начал сразу же в черновом автографе стихотворения «Из Пиндемонти», но, на наш взгляд, не завершил, так как решил о страстях поведать умиротворенно (смиренномудро), обратившись к молитве Ефрема Сирина. Так после стихотворения «Из Пиндемонти» последовало стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны».

Теперь необходимо снова возвратиться к вопросу о датах, сохранившихся в пушкинских автографах.

Летом 1836 г., проживая на даче Каменного острова, Пушкин создал шесть стихотворений, дошедших до нас в беловых автографах. Четыре из них, как об этом не раз уже говорилось выше, помечены цифрами; кроме того, в конце автографов выставлены даты. В двух случаях эти даты читаются совершенно ясно: «22 июня. Кам. остров» («Подражание италиянскому» — ПД, № 235) и «5 июля» («Мирская власть» — ПД, № 1747); в двух же других случаях название месяца может быть прочитано двояко: и как «июнь», и как «июль». Очевидно, первым Пушкин создал стихотворение «Из Пиндемонти», и потому дату на беловом автографе его (ПД, № 236) следует читать: «5 июня». Выше уже упоминалось, что в черновом автографе этого стихотворения (ПД, № 237) Пушкин начал работать над стихотворением «Напрасно я бегу к сионским высотам», впоследствии в цикле замененным другим — «Отцы пустынники и жены непорочны». Следовательно, дату на последнем стихотворении, по нашему мнению,

следует читать как «22 июня» (т. е. оно было написано в один день с «Подражанием италиянскому»).[41]

Стихотворения «Когда за городом, задумчив, я брожу» и «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» не имеют цифровых помет, но в конце их — аналогично стихотворению «Подражание италиянскому» — помечено соответственно: «14 авг. 1836. Кам. остр.» и «1836. Авг. 21. Кам. остр.». Если читать цифру на автографе «Из Пиндемонти» как «№ I», то ничто не противоречит включению в цикл этих стихотворений в их хронологической последовательности.

Возможно, отказавшись от мысли опубликовать цикл, Пушкин все же «для себя» дописал его, вполне завершив заданный в первых четырех стихотворениях сюжет «крестного пути» поэта, который наперекор «жестокому веку» «смертью смерть попрал».

Если уж и включать стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» в «каменноостровский цикл» (а такие попытки, как уже отмечалось выше, настойчиво предпринимаются в пушкиноведении), то несомненно не в качестве зачина, а именно в качестве финала, апофеоза.

Примечания

1 *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968, с. 164—165.

2 См.: *Карпов А. А.* «Записки бригадира Моро де Бразе» как произведение Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1980, с. 103—114.

3 *Пушкин.* Полн. собр. соч. Л., ⟨1935⟩, т. 7, с. 656.

4 *Гинзбург Л.* О лирике. 2-е изд. Л., 1974, с. 206.

5 См.: Тр. Отд. древнерус. лит. Л., 1973. т. 27, с. 304—320.

6 *Гинзбург Л.* О лирике, с. 229.

7 *Гофман М. Л.* Посмертные стихотворения Пушкина 1833—1836 гг. — В кн.: Пушкин и его современники. Пб., 1922, вып. 33—35, с. 403.

8 Там же, с. 406.

9 *Розанов М. Н.* Об источниках стихотворения Пушкина «Из Пиндемонте». — В кн.: Пушкин. М.; Л., 1930, сб. 2, с. 139—140.

10 См.: *Измайлов Н. В.* Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (вновь найденный автограф). — Изв. АН СССР. Отд-ние лит. и яз., 1954, т. 13, вып. 6, с. 548—556.

11 *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг. . .»: Проблемы его изучения. Л., 1967, с. 125.

12 *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны. . .» и цикл Пушкина 1836 г. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10, с. 200.

13 *Фомичев С. А.* О лирике Пушкина. — Рус. лит., 1974, № 2, с. 51.

14 *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны. . .» . . ., с. 203. Последнее замечание В. П. Старка неверно: ср.,

например, обозначения номеров на титульных листах журналов «Сын отечества», «Благонамеренный» и др.

[15] В рукописях Пушкина начертание последнего различно. В деловых документах (и при обозначении номера дома на адресах писем) латинское N обычно перечеркивалось одной или двумя горизонтальными черточками (вертикальная и диагональная «палочки» при этом сходились под острым углом). В других случаях у Пушкина эти «палочки» переходили одна в другую с плавным закруглением и горизонтальных перечеркиваний не делалось: см., например, цифровые пометы на пушкинских рисунках в Ушаковском альбоме (см.: *Эфрос А.* Рисунки поэта. 2-е изд. М., 1933, с. 257, 267).

[16] См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 246.

[17] К сожалению, мы не можем проследить аналогичного обозначения (с использованием знака №) порядка стихотворений в пушкинских лирических циклах, так как автографы и «Подражаний Корану», и «Песен западных славян» сохранились далеко не в полном виде. Вместе с тем начальная главка пушкинских автобиографических записок 1822 г. («По смерти Петра I. . .») в беловом автографе была помечена «№ 1».

[18] Совр., 1836, т. 4, с. 217.

[19] См.: Сев. пчела, 1826, 15 июля, № 84. Возможно, что воспоминание о «двух грозных часовых», поставленных у храма («Мирская власть»), также относится к событиям десятилетней давности. В записках кн. А. И. Сулакадзева 1826 г. сообщалось, что в Петербурге распространился слух, что «злоумышленники подложили порох под Казанский собор, дабы взорвать его во время отпевания умершего царя». Эти разговоры «обратили внимание правительства столь сильно, что часовые поставлены у всех дверей, под церковь ход имеющих» (Ист. зап. М., 1975, т. 96, с. 87).

[20] См.: Об обязанностях человека, наставление юноше. Соч. Сильвио Пеллико / С итал. Спб., 1836 (ценз. разр. — 20 дек. 1836 г.; на титуле — эпиграф из Книги премудрости Соломона: «Правда бо бессмертна есть»). В библиотеке Пушкина издание сохранилось с дарственной надписью переводчика: «Милостивому государю Александру Сергеевичу Пушкину от переводчика. Дирин. 18 генв. 1837. С.-Петербург»; это едва ли не последняя книга, подаренная поэту при жизни (см.: *Модзалевский Б. Л.* Библиотека Пушкина: Описание. — В кн.: Пушкин и его современники. Спб., 1910, вып. 9—10, с. 75—76).

[21] См.: Записки Сильвио Пеллико Салуцкого / С итал.; С прибавл. биогр. введ. А. де Латура и доп. ист. замеч. П. Марончелли; Пер. с франц. актера Баранова. М., 1836, ч. 1—2 (ценз. разр. — 22 нояб. 1835 г.).

[22] О популярности книги С. Пеллико у декабристов см.: Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. М., 1980, т. 1, с. 95, 287, 302.

[23] *Ковальская М. И.* Итальянские карбонарии. М., 1977, с. 11.

[24] См.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1976, с. 131.

[25] Письмо это не сохранилось. Ответ на него Кюхельбекер написал 3 августа 1836 г., упоминая, в частности, о первом томе журнала «Современник», который до него не дошел (см.: XVI, 146). Следовательно, письмо Пушкина было послано до выхода второго тома «Современника» (ценз. разр. — 30 июня 1836 г.) и написано, вероятно, после 23 мая 1836 г., когда Пушкин, возвратившись из Москвы, поселился на даче Каменного острова.

[26] См.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествие; Дневник; Статьи. Л., 1979, с. 364 (запись в дневнике от 10 июня 1835 г.).

[27] См., например, сонеты Кюхельбекера на евангельские темы и стихотворение «Ангел», в которых можно отметить определенное сходство с отдельными мотивами и строками пушкинского «каменноостровского цикла». Речь, разумеется, здесь идет не о реминисценциях из Кюхельбекера у Пушкина; тем примечательнее эти совпадения, проявляющие общность мыслей поэтов (см.: *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2-х т. М.; Л., 1967, т. 1, с. 235—237, 289—290). Отметим в этом отношении еще одно любопытное совпадение. Давно замечено, что молитву Ефрема Сирина, послужившую темой стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны. . .», Пушкин некогда пародировал в письме к Дельвигу от 23 марта 1821 г. Выясняется, что она в представлении Пушкина ассоциировалась с Кюхельбекером (ср.: «. . . о путешествии Кюхельбекера слышал я уже в Киеве. Желаю ему в Париже дух целомудрия, в канцелярии Нарышкина дух смиренномудрия и терпения, об духе любви я не беспокоюсь 〈. . .〉 о празднословии молчу. . .» — XIII, 25).

[28] См.: *Томашевский Б. В.* Источник стихотворения «Как с древа сорвался предатель ученик». — В кн.: Пушкин и его современники. Л., 1980, вып. 38—39, с. 78—81.

[29] *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина, с. 255.

[30] *Куницын А.* Право естественное. Спб., 1878, с. 34.

[31] Полный православный энциклопедический словарь. Спб., 1912, т. 1, с. 875.

[32] См.: Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1981, с. 87—90.

[33] См.: *Сахаров В.* Апокрифические легендарные сказания о деве Марии. — Христианское чтение, 1888, № 11—12.

[34] См.: *Измайлов Н. В.* Стихотворение Пушкина «Мирская власть» (вновь найденный автограф), с. 553—555.

[35] Ср., например: *Еремин М.* Пушкин-публицист. 2-е изд. М., 1976, с. 415, 457; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л., 1982, с. 434—435.

[36] См.: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина, с. 245—246.

[37] См.: *Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина. Л., 1974, с. 66—72.

[38] См.: *Савченко Т. Т.* О композиции цикла 1836 года А. С. Пушкина. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 70—81.

[39] *Старк В. П.* Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны. . .» . . ., с. 203.

[40] Ср. замечание Г. П. Макогоненко: «Четверостишие „Напрасно я бегу“ тематически, стилистически, образно связано со стихотворением „Отцы пустынники и жены непорочны“. Точнее — оно предсказывало это стихотворение. 〈. . .〉 Четверостишие — не самостоятельное стихотворение, а отрывок начатого и брошенного стихотворения» (*Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836), с. 451).

[41] К такому же выводу, исследуя автографы стихотворений, пришла Н. Н. Петрунина. Правда, придерживаясь традиционной трактовки цифровой пометы на стихотворении «Из Пиндемонти», она предполагает, что дату под ним следует читать как «5 июля». Вместе с тем исследовательница высказывает общее, как нам кажется, совершенно справедливое суждение: «. . .последовательность произведений цикла определяется временем создания входящих в него стихотворений» (*Петрунина Н. Н., Фридлендер Г. М.* Над страницами Пушкина, с. 72).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эволюция творчества Пушкина соотносилась с литературным процессом в России первой трети XIX в. довольно сложно.

Взаимоотношения Пушкина с литературным движением его времени строились качественно неоднородно по десятилетиям: в 1810-е гг., — когда он входил в литературу, учился литературному мастерству и был, так сказать, одним из многих; в 1820-е гг., — когда он был признан первым русским поэтом, и в 1830-е гг., — когда критика того времени заявила о падении влияния Пушкина на современную литературу.

В построении общего курса истории новой русской литературы обычно прослеживается главная закономерность, определяющая ее поступательный ход: от классицизма — через романтизм — к реализму. Несмотря на то что время от времени предпринимаются попытки радикального переосмысления этой концепции,[1] она остается общепринятой, так как в масштабах столетия (середина XVIII—середина XIX в.) она безусловно верна. Недоумения начинаются лишь тогда, когда в соответствии с этой формулой мы пытаемся осмыслить конкретные историко-литературные явления конца XVIII—начала XIX в.

Первым в ряду этих недоумений является вопрос о судьбе русского классицизма и русского просветительства. Принято считать, что кризис классицистического направления наметился в творчестве Хераскова и писателей его круга (1770-е гг.),[2] и к началу XIX в. это направление, сохранившее немало адептов вплоть до 1820-х гг., выступает как архаическое, рутинное, реакционное.

Стоит, однако, выйти за границы собственно литературных представлений, чтобы увидеть, что классицизм в русском искусстве XIX в. сохранял свои позиции и был ознаменован многими выдающимися достижениями.[3] Нельзя

считать преодоленным рационалистический культ разума и государственно-гражданских добродетелей: в русской литературе первой четверти XIX в. он в равной степени обнаруживается в творчестве так называемых поэтов-радищевцев, в вольнолюбивой лирике Пушкина конца 1810-х гг., в поэзии декабристов. Если оценивать романтизм как «первую реакцию против французской революции и связанного с нею просветительства»,[4] то следует признать, что зачисление указанных выше литературных явлений по ведомству романтизма производится лишь в силу априорного убеждения в том, что в XIX в. мог существовать только «ложноклассицизм» и невозможен был классицизм гражданский, просветительский.

Это не значит, конечно, что в начале XIX в. в русском искусстве не отмечались романтические веяния как своеобразная реакция на просветительство. Именно в первые годы столетия они становятся очень заметными. На этой волне в русскую литературу вошел Жуковский, разительный успех выпал на долю драматургии В. А. Озерова с ее меланхолическим лиризмом. Если придерживаться четких историко-литературных дефиниций, то нельзя не оценить как романтическую (точнее, предромантическую) и программу идеологов патриархальной самобытности, в закреплении самодержавно-крепостнического уклада России видевших панацею от «французского разврата». Программа эта была скорее публицистической, чем чисто литературной (ср. «Рассуждение о старом и новом слоге» А. С. Шишкова, «Мысли вслух на Красном крыльце» и «Плуг и соху» Ф. В. Растопчина, журнал С. Н. Глинки «Русский вестник»), но влияние ее на литературу было значительным, — достаточно вспомнить в этом отношении и правильно осмыслить знаменитую полемику о языке художественной литературы.

Таким образом, в начале XIX в. мы наблюдаем вторую (после Хераскова) волну романтических веяний. Но говорить о полном разрушении в это время классицистического направления, на наш взгляд, еще нельзя. Конечно, жанровая система классицизма к этому времени была уже серьезно деформирована, на общей просветительской идеологической основе сентиментализм и гражданский классицизм подчас сливались. Показательна в этом отношении повесть Н. М. Карамзина «Марфа-посадница», в сюжете и композиции которой обнаруживаются контуры классицистической трагедии.[5]

Патриотический подъем, вызванный войной 1812—1815 гг., и успешное завершение труднейшей в истории России военной кампании не могли не упрочить авторитета российской государственности. Важно отметить и то, что в эти годы в русском обществе в качестве реакции на пессимизм начала XIX в. широко распространились настроения радости, наслаждения жизнью, убеждение в оправданности человеческого стремления к счастью.

Именно в этой атмосфере общественного подъема пробует своей поэтический голос Пушкин.

Историко-литературное качество ранней поэзии Пушкина следует определять по «школе легкой поэзии», к которой он в то время принадлежал и которая была по-своему прекрасной школой для молодого поэта, обретавшего в ней не только гармоническую точность стиля, но и оптимистическую ясность просветительского взгляда на жизнь. Такое настроение не исключало и более принципиального вольномыслия и высоких тем, — поэтому в раннем творчестве Пушкина ощущается и струя высокого классицизма («Воспоминания в Царском Селе», «Александру», «Лицинию»), и сатирическая, прежде всего литературно-пародийная, направленность.

Подобное органическое сочетание высокой тематики и «легких» мотивов можно проследить и в русском изобразительном искусстве того времени: так, Федор Толстой наряду с медальонами на темы Отечественной войны исполняет иллюстрации к поэме И. Ф. Богдановича «Душенька», Бруни наряду с картиной «Смерть Камиллы, сестры Горация» пишет «Вакханку», Брюллов наряду с «Последним днем Помпеи» пишет «Полдень». Однако в раннем творчестве Пушкина — иная иерархия жанров: жанры легкой поэзии здесь занимают основное место, определяют его основную тональность.

Нас не должно смущать то обстоятельство, что величайший русский поэт вышел из периферийной в системе развитого классицизма школы. В этом, вероятно, необходимо увидеть проявление наиболее общих закономерностей литературного развития в переходные эпохи, когда периферия обычно и становится областью перспективных художественных исканий. Связывая своим творчеством «век минувший» и «век нынешний», Пушкин проходит все эпохи новой русской литературы, не теряя впоследствии ничего из обретенного на этом пути. Поэзия радости жизни поэтому не только этап пушкинского творчества,

но и постоянная его составляющая. «Легкая поэзия» растворяется в больших жанрах его творчества — в поэме «Руслан и Людмила» и в романе в стихах «Евгений Онегин»,[6] составляет заметную струю в собственно пушкинской лирике, генетически определяет стиль поэзии и прозы Пушкина — экономию в отборе языковых средств, стремление к логической точности и насыщенности мыслью.

В середине 1810-х гг. в лирику Пушкина вторгаются элегические мотивы. Но характерно, что, обогащенная этими мотивами, поэзия Пушкина остается верной своим началам. Воспевание «мига наслаждения» сменяется представлением о разумной стадиальности человеческой жизни (позже Пушкин скажет: «Всему пора, всему свой миг, Всё чередой идет определенной: Смешон и ветреный старик, Смешон и юноша степенный» — I, 237). Дружеское послание, развивающее темы вольномыслия и гражданского свободолюбия, становится основным жанром пушкинской лирики; поэма «Руслан и Людмила», работа над которой заняла более трех лет, пародийно направлена против балладной унылости, мистицизма, при этом героическая тема соседствует в ней с поэтизацией чувственных наслаждений и ироническим тоном молодого вольнолюбца. Предромантические мотивы (обращение к национальному средневековью, сказочная фантастика) не нарушают ее основной тональности, выдержанной в «вольтерьянском» духе просветительского классицизма. Негодующая критика по поводу «Руслана и Людмилы» раздалась из стана архаистов, не принимавших просветительских тенденций и защищавших от разрушения высокий жанр эпопеи.

Любопытно, что южные поэмы Пушкина критического отпора почти не вызвали: они не посягали на классицистические жанры, принадлежа уже к иной — романтической — жанровой системе. Но основные споры по проблемам романтизма в русской критике развернулись именно в связи с южными поэмами — и с этих пор под прямым пушкинским влиянием в русской литературе надолго утверждается в качестве ведущего жанр романтической поэмы.

Для оценки литературной ситуации первой половины 1820-х гг. принципиальное значение имел вопрос о творческих взаимоотношениях Пушкина и литераторов-декабристов.

Проблема художественного метода декабристской

поэзии вообще является камнем преткновения в современной теории романтизма.[7] Никто не пытается отрицать очевидного просветительского качества этого метода и рационалистичности стиля декабристской поэзии. Но и то и другое или объявляется «привесом» (любопытно было бы представить, что осталось бы от подобного художественного метода и стиля без этого «привеса»), или же определяется как национальная особенность русского романтизма. Думается, что мы еще никак не можем остыть от тех жарких споров, в процессе которых в советском литературоведении был реабилитирован романтизм в качестве эстетической ценности. Можно представить, что по тактическим соображениям в ту пору невольно были преувеличены предромантические тенденции декабристской поэзии (вот они-то, в сущности, и были тем самым «привесом», нарушающим абсолютную, невозможную в переходные эпохи чистоту метода и стиля). Действительно, кажется невероятным, чтобы художественный метод, к примеру, Жуковского был исторически более перспективен, нежели художественный метод Рылеева, чтобы Пушкин, мировоззрение которого складывалось в атмосфере декабристской эпохи, был литературным антагонистом декабристов.

Однако ведь несомненно, что убежденным классиком в своих эстетических воззрениях остается П. А. Катенин, о чем убедительно свидетельствуют его «Размышления и разборы», напечатанные в «Литературной газете» в 1830—1831 гг., но в значительной мере написанные в начале 1820-х гг. Отнюдь не литературным курьезом была заявленная Кюхельбекером в «Мнемозине» апология оды как ведущего жанра лирики. Это выступление интересно по многим причинам. Напомним, что в юности Кюхельбекер среди лицейских поэтов занимал особую позицию как приверженец романтической «германской» музы, противопоставляя себя «французам», классикам, которым принадлежали прочные позиции в лицейских журналах. Сейчас же Кюхельбекер выступает глашатаем классицистических требований, основанных на идеалах просветительского, гражданского свойства. Как известно, Пушкин вышучивал одоманию своего лицейского товарища, но позиция Кюхельбекера была пусть односторонней, но вовсе не архаичной (вспомним хотя бы едва ли не лучшее стихотворение Рылеева, оду «Я ль буду в роковое время», а также пророческую тему лирики Кюхельбекера, чрезвычайно перспективную в русской поэзии). Показательно и то, что один

из ведущих элегиков того времени, Баратынский, был готов разделить мнение Кюхельбекера о пагубности засилья в русской поэзии унылого элегизма, да и сам Пушкин в середине 1820-х гг. противопоставлял «унылой элегии» элегию классического образца, сближающуюся с антологическим жанром.

Пушкин, конечно, не был глух к «социальному заказу» эпохи, выраженному в декабристской критике. Но любопытно, что все намеченные в начале 1820-х гг. «декабристские» замыслы Пушкина (поэма о Мстиславе, комедия об игроке, трагедия о Вадиме) у него не «пошли»: очевидно, воплощению этих замыслов препятствовал новый художественный метод, уже преодолевший нормативность просветительской эстетики, чуждающийся «рупорности» и наглядных аналогий между героической древностью и современностью.

Романтический период творчества Пушкина — с его пиком, стихотворениями «Свободы сеятель пустынный» и «Демон», — был чрезвычайно стремительным (1821—1823 гг.) и, в сущности, явился следствием кризиса просветительских идеалов поэта, убедившегося на примере подавленных национально-освободительных движений 1820-х гг. в недостижимости немедленного воплощения в жизнь заветов Разума, и разочаровавшегося в современном ему «просвещенном» поколении, эгоистически разобщенном и отравленном скепсисом.

Как известно, преодолеть этот кризис Пушкину помогло его творчество, аналитическая его направленность, выработка новых эстетических идеалов в категориях историзма и народности. Становление реалистического художественного метода Пушкина глубоко освещено в современном литературоведении. Следует только подчеркнуть, что, преодолев кризис, Пушкин на новом уровне возвратился к просветительским идеалам, удержав, в частности, их этическое качество, тот здравый смысл, который, в представлении просветителей, и должен регулировать все общественные отношения. Разумеется, это не были тощие нравственные прописи: отчетливая полярность Добра и Зла, в высшей степени характерная для пушкинского творчества, придающая ему особую ясность, коренилась в конечном счете в народной этике. Просветительские основы пушкинского мировоззрения, верность которым он сохранил до конца дней, в условиях исторической жизни России, ее закосте-

невшего самодержавно-крепостнического уклада, во многом предопределили живое значение пушкинского творчества для многих поколений русского общества.

Апогей прижизненной славы Пушкина падает на первые годы после возвращения поэта из ссылки. Во второй половине 1820-х гг. выходит девятнадцать пушкинских изданий из тридцати четырех, вообще опубликованных при его жизни. Многие пушкинские произведения появились в это время вторым изданием (а поэма «Бахчисарайский фонтан» даже третьим). В своем творчестве Пушкин уходил стремительно вперед, а в литературном сознании того времени он оставался романтиком, и в пору окончательного упрочения романтических тенденций русской литературы, связанных с духовным кризисом, который переживало русское общество последекабристской эпохи, в Пушкине видят безусловного лидера литературного движения. Это единодушие, впрочем, было недолговечным. По мере выхода из печати произведений, обнаруживших новое эстетическое качество, таких как «Полтава», «Граф Нулин», последние главы «Евгения Онегина», «Борис Годунов», — отрицательные их оценки в критике пошли по нарастающей, и вскоре мнение о совершеннейшем падении таланта Пушкина воспринималось в обиходе уже как прописная истина. Вполне очевидно, что такова была реакция на пушкинский реализм со стороны тех, кто разделял романтические эстетические представления.

В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский, выражая общее мнение, писал: «Пушкин царствовал десять лет: „Борис Годунов“ был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина: он умер или, может быть, только обмер на время».[8] Смысл последней оговорки станет понятным, если учесть, что третья часть «Стихотворений Пушкина» (1832) завершалась стихотворениями «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», которые были поняты плоско, только как выражение верноподданнических настроений поэта, — падение популярности Пушкина и в России, и в Европе во многом зависело от них. В «Письме к Гоголю» (1847) Белинский впоследствии прямо говорил об этом: «. . . стоило (Пушкину, — *С. Ф.*) написать только два-три верноподданнических стихотворения и надеть камер-юнкерскую ливрею, чтобы вдруг лишиться народной любви».[9]

Но, разумеется, дело было не только в этом. Недоумевая по поводу все того же «падения таланта Пушкина», низко оценивал Белинский и «Повести, изданные Пушкиным» в 1834 г. (т. е. «Повести Белкина» и «Пиковую даму»), и четвертую часть «Стихотворений Пушкина» (1835). И хотя позже, откликаясь на произведения Пушкина, напечатанные в посмертном выпуске журнала «Современник», а также в итоговой одиннадцатой статье о Пушкине, Белинский уточнил ряд оценок произведений Пушкина последних лет, в сущности его представление об исчерпанности пушкинского периода русской литературы одним десятилетием 1820-х гг., от появления «Руслана и Людмилы» (1820) до выхода «Бориса Годунова», оставалось неизменным. В статье «О русской повести и повестях Гоголя» (1835), где был провозглашен тезис о новом периоде русской литературы, названном гоголевским, критик намеренно не заметил пушкинской прозы («Итак — Марлинский, Одоевский, Погодин, Полевой, Павлов, Гоголь — здесь полный круг истории русской повести»).[10]

В литературоведении не раз была предпринята попытка оспорить резкое противопоставление Белинским пушкинского и гоголевского периодов русской литературы. Но факт остается фактом: в 1830-е гг. Пушкин перестал быть властителем дум. Точнее — живое значение в ту пору было признано лишь за романтическими произведениями поэта, прежде всего за его поэмами (в толковании Белинского и других критиков середины XIX в. поэмами считались и «Борис Годунов», и «Евгений Онегин»).

Это и понятно. После 1825 г. русская литература вступила в эпоху расцвета романтизма, причем романтизма нового качества, так называемого философского, основанного на эстетических системах Шеллинга, Фихте, Гегеля. Пушкинское творчество не избежало этого общего движения: нельзя не заметить с конца 1820-х гг. до второй Болдинской осени (1833) осложнения реалистической системы Пушкина романтическими мотивами.

Конечно, роковую роль в создании прижизненной литературной репутации Пушкина сыграла царская цензура, которая не пропустила в печать ряд поздних пушкинских шедевров (прежде всего поэму «Медный всадник») и с оглядкой на которую Пушкин не пытался опубликовать, например, большинство своих последних лирических стихотворений.

Не в последнюю очередь твердым суждениям о творчестве Пушкина последних лет «мешала» и феноменальная стремительность его развития, проявившаяся наглядно в его принципиальном отказе от самоповторения в самих жанрах: достаточно вспомнить о нетипологичности и пушкинской поэмы, и пушкинской драматургии, и пушкинской прозы. В той же связи, в сущности, следует оценить характерный для Пушкина отказ от жанров, получивших классическую разработку под пером других русских писателей: так, не случайно Пушкин не написал ни одной басни, имея в виду классическую басню Крылова; с 1825 г., после знакомства с «Горем от ума», он не разрабатывает ни одного комедийного замысла; после выхода из печати «Юрия Милославского» (1829) прекращает работу над романом о царском арапе; после же «Конька-Горбунка» П. П. Ершова решительно оставляет жанр сказки.

С другой стороны, в значительной мере настойчивая пропаганда Белинским гоголевских произведений была обусловлена его задачами литературного критика, диктовавшими необходимость расчищать пути для перспективных явлений демократической русской литературы, и полемическим вызовом не слишком удачно сформулированной писателями пушкинского круга платформе «литературного аристократизма», которая была названа ими так в пылу полемики с торгашеским «булгаринским направлением».

Все это так.

И все же понятие гоголевского периода сформулировано было великим критиком вполне убедительно. В полной мере помня о том величайшем преклонении, которое всегда испытывал Гоголь перед Пушкиным, о тесном общении этих писателей, об отдельных пушкинских мотивах, подхваченных и развитых Гоголем, мы не можем не заметить, что гоголевское творчество по своим истокам и традициям имело принципиально иную литературную генеалогию по сравнению с пушкинским творчеством. Разумеется, в конечном счете становление обоих величайших русских реалистов в той или иной мере питалось всеми соками национальной культуры. Но при этом нельзя не учитывать, что уже в первой книге «Вечеров на хуторе близ Диканьки» самобытность художественного метода и стиля Гоголя заявлена вполне отчетливо. Без Пушкина творчество Гоголя последующих лет было бы, конечно, в чем-то беднее, но свое особое качество оно несомненно бы обрело.

Каким бы ни был всеобъемлющим гений Пушкина, как бы далеко вперед ни заглядывал он в своих художественных исканиях, какое бы непреходящее значение в истории русской культуры ни имело его творчество, как бы высоко оно ни было оценено позднейшими литературными эпохами, даже Пушкин, несомненно, не исчерпывал в своей эволюции путей национальной русской литературы. В сущности, развитие любых общественных явлений подразумевает множество конкретных воплощений, лишь в конечном счете подчиняющихся общим закономерностям. Так и в истории национальной литературы — наряду с главным имеются и, так сказать, «запасные пути», которые — в определенных условиях — могут стать магистральными. Иначе объективных законов попросту не существовало бы. Изменяемость общественных явлений подчинялась бы сонму случайностей и в конечном счете зависела бы от субъективных причин. Реализм был предопределен всем предшествующим развитием русской литературы, и возник он прежде всего в творчестве Пушкина, но не только здесь: еще при жизни Пушкина и во многом независимо от него — в творчестве Крылова, Грибоедова, Гоголя.

Однако важно и другое. Художественный опыт Пушкина был настолько огромен и разнообразен, что ближайшими его последователями не был освоен в полной мере. По мере расцвета русского реализма обнаруживалось, как далеко за пределы своей эпохи заглянул Пушкин в своих творческих исканиях; недаром впоследствии он оказался так близок Достоевскому, Л. Толстому, Чехову. И в этом отношении творческая эволюция Пушкина сопоставима с движением всей русской реалистической литературы XIX в.

Примечания

[1] См.: *Макогоненко Г. П.* От Фонвизина до Пушкина: Из истории русского романтизма. М., 1969; *Кожинов В. В.* О принципах построения истории литературы. — В кн.: Контекст—72. М., 1973.

[2] См.: История русской литературы. Л., 1980, т. 1, с. 606—626.

[3] В. А. Десницкий справедливо полагал, что в начале XIX в. «классические традиции оживают на новой психологической основе. ⟨. . .⟩ На этой же, надо полагать, новой психологической основе вырастает и новый классицизм в литературе и других искусствах. Только на этой основе мог вырасти и изумительный Петербург конца XVIII и начала XIX века с его прекрасными архитектурными памятниками» (*Десниц-*

кий В. А. Избранные статьи по русской литературе XVIII—XIX вв. М.; Л., 1958, с. 47). Достаточно вспомнить архитектурные ансамбли А. Н. Воронихина, А. Д. Захарова и К. Росси, живопись Ф. А. Бруни и К. П. Брюллова, актерское искусство Екатерины Семеновой и Василия Каратыгина. При всем своеобразии литературы как вида искусства, имеющей свои внутренние закономерности и на протяжении всего XIX в. приобретшей ведущее значение в русском искусстве вообще, следует помнить, что и архитектура, и живопись, и театр — наряду с литературой — имеют в тот или иной исторический момент жизни нации общие идейно-эстетические и нравственно-психологические предпосылки.

[4] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957, т. 1, с. 419.

[5] См.: *Флоринская Ю. Ф.* О художественном методе повести Карамзина «Марфа Посадница». — В кн.: XVIII век. Л., 1969, сб. 8.

[6] См.: *Баевский В. С.* Традиция «легкой поэзии» в «Евгении Онегине». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1982, т. 10.

[7] См.: *Гуревич А. М.* Романтика или классика. — Вопр. лит., 1966, № 2.

[8] *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. М., 1953, т. 1, с. 73.

[9] Там же. М., 1956, т. 11, с. 217.

[10] Там же, т. 1, с. 283.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПУШКИНА

СОДЕРЖАНИЕ

Сергей Александрович Фомичев

ПОЭЗИЯ ПУШКИНА

ТВОРЧЕСКАЯ ЭВОЛЮЦИЯ

Утверждено к печати
Пушкинской комиссией Отделения литературы и языка АН СССР

Редактор издательства Т. А. Лапицкая. Художник Л. А. Яценко
Технический редактор Н. Ф. Соколова
Корректоры Л. М. Бова, Г. И. Суворова и Т. Г. Эдельман

ИБ № 21135

Сдано в набор 25.10.85. Подписано к печати 04.04.86. М-22637. Формат $84 \times 108^{1}/_{32}$. Бумага офсетная № 1. Гарнитура обыкновенная. Печать офсетная. Фотонабор. Усл. печ. л. 15.96. Усл. кр.-отт. 15.96. Уч.-изд. л. 17.7. Тираж 17 300. Тип. зак. 947. Цена 1 р. 40 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука». Ленинградское отделение
199034, Ленинград, В-34, Менделеевская линия, 1

Ордена Трудового Красного Знамени Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 12